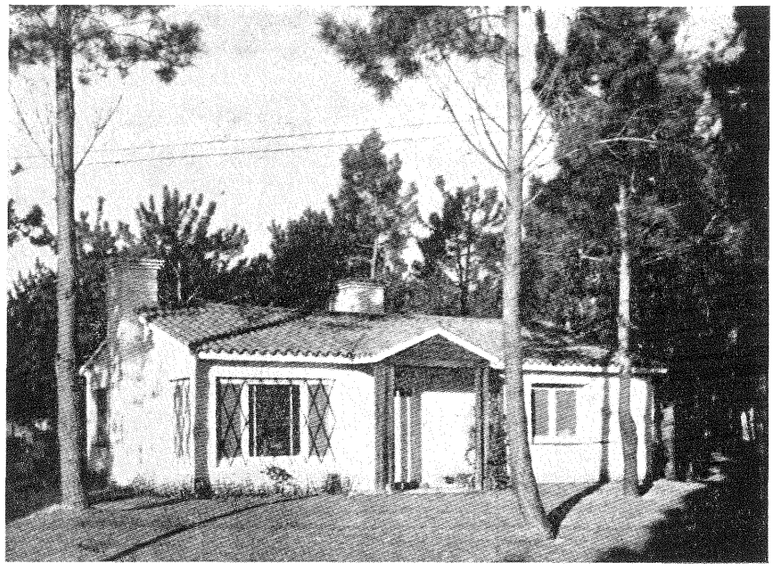
publicación de
cine universitario

film

censura en el Uruguay
eisenstein revisión de Venecia
dibujos animados de UPA

8
OCTUBRE 1952

su
problema de
veraneo



ya está resuelto

en el solar que
usted elija, nuestro
plan de financiación permite
que con sólo
$ **3.000** al contado
le edifiquemos la residencia
que usted necesita
en CANTEGRIL

EDIFIQUE EN

Cantegril

SIEMPRE UNA GRAN INVERSION

CANTEGRIL S. A.

Avda. AGRACIADA esq. Avda. URUGUAY

Teléfono: 9-11-24

film ocho

8 OCTUBRE 1952

cine universitario

publicación de

dirección H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

dirección gráfica Arq. Walter Chappe Píriz.

consejo de redacción Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani.

corresponsales Nicolás Mancera (Argentina), Julio Ponce de León (EE.UU.), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre).

en este número

2 con novedad en el frente: censura en el uruguay
6 revisión de venecia 1952
16 una experiencia en dibujos animados: u. p. a.
18 su majestad eisenstein
28 cine amateur: procedimientos de transición
31 cine universitario: cartelera octubre

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se entrega gratuitamente al socio de CINE UNIVERSITARIO; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY BIBLIOTECA

en la portada,
ANNA MAGNANI en
LA CARROZZA D'ORO,
último film de Jean Renoir

con novedad en el frente

censura en el uruguay

El Uruguay es un país de legislación muy liberal, y no existe en él otra censura cinematográfica que la posterior que pueden (y no suelen) ejercer los Municipios de sus 19 Departamentos, y que la previa visación otorgada o negada por el Consejo del Niño para espectadores que no han cumplido 18 años de edad. En una ocasión histórica algunos ciudadanos católicos urgieron a la Intendencia Municipal de Montevideo para que prohibiera la exhibición de *La ronde* (Max Ophüls, 1950), por presunta pornografía. El incidente originó, en mayo 1951, un prolongado debate en el Senado (que no era jurídicamente competente en la materia), una intervención de autoridades judiciales (que no prosiguieron las actuaciones) y otro debate en la Junta Departamental (que supervisa la actuación de la Intendencia Municipal, y aprobó lo actuado por ésta). Ha existido alguna confusión sobre si el Municipio prohibió o no ese film: la verdad es que la empresa lo retiró voluntaria y quizás temerosamente de la cartelera, tras un acuerdo con el Municipio, sin que éste dispusiera la prohibición, la que probablemente habría involucrado un pleito considerable por lesión de derechos. Uno de los resultados del incidente fué que en las actas del Senado (15 mayo 1951) se dejara constancia, por un Senador católico, de que quienes favorecían la exhibición de *La ronde* eran *"las fuerzas disolventes que quieren echar abajo a la sociedad, tratando de conmover y desintegrar la familia, que es la base primaria de la sociedad"*; entre los involuntarios ayudantes de esas fuerzas disolventes se incluyen, con tres excepciones, los directores de todos los diarios de Montevideo, que defendieron una posición liberal, y se incluyen también los Jurados de diversos certámenes cinematográficos mundiales, comprendido el Jurado Oficial, nombrado por el Gobierno, del Primer Festival Cinematográfico de Punta del Este (marzo 1951), que premió a *La ronde* como la mejor película francesa allí presentada; los films alegadamente inferiores incluían *La beauté du diable* (René Clair), *Souvenirs perdus* (Christian Jaque), *Orphée* (Jean Cocteau), *Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson). Otros resultados del incidente fueron el clamoroso éxito público de *La ronde* durante los últimos días de exhibición en el cine de estreno, su reposición en otros cines durante los meses siguientes, y el planteamiento público y oficial del gran tema que es la censura cinematográfica. En julio 1951 la Intendencia Municipal, con amplia perspectiva, tomó documentada nota de las insuficientes normas legales y reglamentarias que se aplican a la materia, y de la contradicción existente entre quienes defendían prohibiciones y quienes defendían la libertad de expresión artística, *"criterios tan dispares sostenidos por personas de amplia cultura y rígida moralidad, unas y otras igualmente dignas del máximo respeto y consideración"*. Entonces nombró una Comisión Especial Honoraria para que preparara un proyecto de reglamentación, coordinando y sugiriendo las normas a aplicar; esa Comisión fué integrada por representantes de la Junta Departamental, Facultad de Humanidades, Consejos de Enseñanza Primaria y Secundaria, Facultad de Derecho, Ateneo de Montevideo, Círculo de la Prensa, Asociación de la Prensa, Cine Club, Cine Universitario y Teatro Universitario. En setiembre 1952 esa comisión se expidió con un proyecto, que pasó a estudio de la Junta Departamental de Montevideo, y que luego podrá ser emulado en el resto del país. Allí se dispondría: 1º) la prohibición de exhibir, entre otras, las películas *"ofensivas a la moral y a las buenas costumbres"*; 2º) la propaganda, engañosa o veraz, sobre aquellas características de los films; 3º) la especial consideración del valor artístico que puedan tener las obras enjuiciadas; 4º) las penalidades a las salas exhibidoras, que incluyen el cierre por períodos de siete a treinta días, y la multa por importes de cien a quinientos pesos; 5º) la formación de una nueva Comisión para asesorar, en forma permanente, a la Inspección Municipal de Espectáculos Públicos.

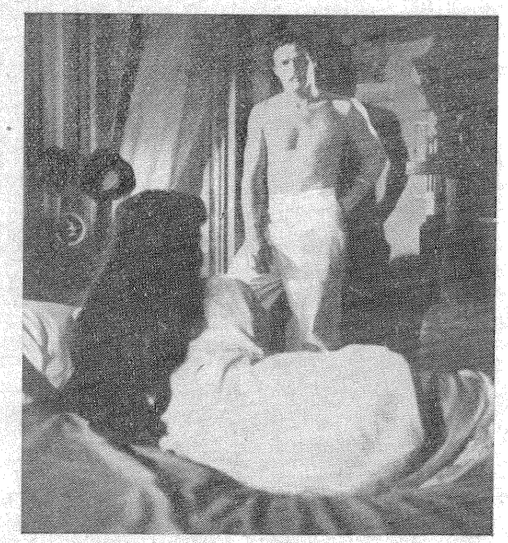
El proyecto se abstiene, razonablemente, de todo pronunciamiento sobre cuándo una película es o no pornográfica; éste es un problema de apreciación que puede diferir para cada obra y para cada observador, sin que sea posible la anticipada reglamentación. Traslada el dilema al énfasis que el mismo exhibidor haga de su film: si la propaganda insinúa que la obra es obscena, al Municipio le cabe prohibir la exhibición, y si la propaganda es engañosa el Municipio castiga una mentira y una especulación comercial. En este único e indirecto sentido se instala la censura previa, tomando como base lo que el exhibidor sostenga anticipadamente; por otros conceptos, la censura es posterior. Desde luego, las empresas cinematográficas han iniciado su resistencia al proyecto: donde cabe un margen de error para apreciar el sentido de una obra y de su publicidad, se aplican sanciones severísimas, y donde un gasto de propaganda está condicionado al éxito inmediato del film, se hace posible, sin debida advertencia, que la empresa incurra en el gasto pero no pueda efectuar el estreno. El problema consiste, así, en apreciar la publicidad cinematográfica.

Durante 1952, y en un grado mayor que el alcanzado en cualquier fecha previa, la propaganda publicada en los diarios ha alarmado a los articulistas de los mismos diarios (Dirección versus Administración), y ha movido a algunas damas a recoger firmas para solicitar medidas extraordinarias. En conversaciones privadas algunos exhibidores suelen admitir que se han producido excesos en esta materia, si bien creen que son sus competidores los excedidos. *"El sexo implacable atraía como la fascinación de la serpiente y destruía al conjuro de un recuerdo de sangre"* dice un aviso de *El lobo de la montaña* (julio 21). *"Lo que el cine puede y debe ser: latigazo, caricia, poesía, sensualismo, mensaje y conquista"*, postula otro aviso de *Los siete pecados capitales* (agosto 16). *"¿Cómo imagina Vd. que eran las bacanales romanas?"* pregunta un aviso de *O. K. Nerone* (setiembre 14). Otras películas hacen decir otras cosas; la idea general es convencer al espectador de que nunca verá espectáculo más excitante que el recomendado. Casi siempre esa publicidad desvía deliberadamente el tiro, y el film no responde, en esencia o en grado, a la expectativa que se procura crear. Un aviso de *Viva Zapata* (setiembre 14) toma a Marlon Brando con el torso desnudo, y a Jean Peters de espaldas, en ropas más bien íntimas; al lado se transcribe el diálogo: *"Josefa —¡el hombre es fuego!; Zapata —¡La mujer lo aviva!"*. Quienes vieron el film saben que el redactor aviva un fuego inexistente; es un film de acción, sobre la Revolución Mejicana, con ningún erotismo. Pero el diálogo pertenece realmente al film, y la composición del aviso fué realizada ya en EE. UU.; la empresa exhibidora uruguaya se limitó a la transcripción y quizás a la traducción, aunque procuró no aclarar que el tal fuego del diálogo es, elaborado por la metáfora, el impulso revolucionario de Zapata. Similarmente, en *Los siete pecados capitales* aparece durante una escena (siete segundos) una mujer semidesnuda, aunque no ciertamente en el episodio titulado *La lujuria;* sin embargo, en mucha publicidad del film, y especialmente en los carteles colocados en el cine, se incluía esa figura, estilizada, púdica, con un largo y estratégico cabello. Es contra tales recursos publicitarios que quiere atacar el proyectado Decreto de la Junta Departamental, prohibiendo que estos alegados méritos o atractivos de cada film aparezcan en la propaganda periodística, en carteles, volantes o cualquier otro medio de difusión. Algunos observadores señalan:

1º) Resulta muy discutible la competencia municipal para prohibir que aparezca en los diarios un texto o un grabado de cualquier índole. No puede sancionar a las empresas

periodísticas, y si lo que procura es sancionar a las empresas cinematográficas, la redacción adecuada sería *"Se prohibe la exhibición de aquellos films en cuya propaganda se anuncie..."*, etc.

2º) Un criterio de mera aplicación de la verdad, con compulsa de los datos ciertos o falsos que utilice la propaganda, deriva en la incertidumbre. La publicidad aseguraba que *Rasho-Mon* tuvo un premio a la fotografía en el Segundo Festival de Punta del Este (falso: se otorgó una mención especial al film, en su conjunto), y que *Umberto D* conquistó el Líber del mismo Festival (falso: no había premios, sino menciones de un extraoficial Ju-



el fuego original (Viva Zapata)

rado de la Crítica). Estos dos casos, que no comprometen ninguna perspectiva erótica, pueden ser marcados por la oficina municipal, debidamente informada, como publicidad engañosa e indeseable, aunque los films sean excelentes como lo son. Pero es difícil averiguar qué se hace con la mencionada publicidad de *Viva Zapata* o de *Los siete pecados capitales* o de cualquier otro film que permita transcribir una parte como si fuera el todo.

3º) Un criterio interpretativo sobre la malicia de la propaganda supone riesgos aun mayores. A cualquier crítico cinematográfico le parecería intolerable (e inconstitucional) que ninguna autoridad del país le impidiera decir que *Manón, El diablo y la dama, Extasis,* o *La mujer del panadero* cuentan argumentos en que el adulterio importa y la sensualidad también; no se ve cómo esos conceptos pueden ser prohibidos, sin embargo, cuando quien los firma es la empresa cinematográfica que pueda exhibir esos films. Los cuatro títulos son, desde luego, obra de artistas, con un prestigio estético junto a todo alegado desprestigio moral. No es obviamente contra ellos, sino contra un material inferior y bastardo, que se dirigen los esfuerzos de los moralistas y las intenciones del proyectado decreto; entre los fundamentos de éste, uno de sus redactores había señalado, con justeza, que no debería considerarse el valor artístico de la obra sino, con más precisión, su intención artística, lograda o frustránea. Pero ésta es una labor de expertos, que suelen diplomarse a sí mismos, que suelen estar desacordes entre sí (como en *La Ronde*) y que pueden creer, quizás con acierto, que no sólo *Manon,* sino toda la obra de su director Clouzot, es la de un talentoso amoral. Muy obviamente, el arte no se hace con buenas intenciones, y entre los malintencionados de talento el cine ha reclutado a algunos de sus creadores (Lubitsch, Jacques Feyder, Jean Vigo, Buñuel) que algunas veces no han tenido ni intenciones nobles ni obras conseguidas. La invocación del arte suele falsear el problema y darle un énfasis petulante que no debe tener; la censura ya es peligrosa si prohibe o limita la crónica adulta de problemas sociales y humanos, con o sin valor estético. Una tendencia al realismo ha sido ponderada, durante los últimos años, en films de diversas procedencias, como reacción al artificio y la falsedad de enfoque que son frecuentes y aun normales en cine; no son claros los límites entre el realismo y la indecencia, ni es probable que sean nítidamente fijados por una obra de ficción dramática.

Los partidarios de alguna clase de censura pueden alegar que la imperfección teórica de todos los reglamentos no debe ser un obstáculo para la existencia de algún reglamento,

y pueden agregar que el cine es una fuerza tan importante sobre la juventud mayor de 18 años, que es necesario canalizarla y evitar los perjuicios presuntos sobre el espectador. Quienes piensan así creen, también, que en manos de administradores sensatos y equilibrados un reglamento tendrá beneficios para la moral sin acarrear perjuicios para la libertad de expresión y recepción artísticas. Este argumento se caracteriza como inestable: un Intendente Municipal, un Director de Espectáculos Públicos, pueden ser hoy personas sensatas y ser sustituídos mañana por moralistas rigurosos, y aun hoy pueden ser presionados extraoficialmente por la prensa, por otros gobernantes u otros funcionarios, sin que, eventualmente, esa presión pueda ser disminuída por críticos cinematográficos. Producido ese extremo, un Reglamento tentador, que autoriza a prohibir películas, cerrar salas y aplicar multas, puede acarrear el error, y los perjuicios de este error pueden ser mucho más graves que los males que se quisieron evitar; pleitos aparte, no faltará la empresa que proceda a suprimir una escena para hacer aprobar un film, ni se podrá evitar el trámite de influencias y cabildeos en que suele derivar cada sanción, ni se podrá detener la repercusión exterior de una medida que alguien crea reaccionaria en un país que muchos creen liberal.

"La única prohibición razonable es la de prohibir las prohibiciones", escribió un audaz cuando se discutía *La ronde*. El público tiene casi siempre el cine que se merece, y cuando no lo tiene esa carencia se debe más a una estructura económica e industrial que a la malicia de unos pocos empresarios, bastante sujetos a la producción real (aunque alguna observación cabe formular a sus selecciones). El público que aspira a ver películas sensuales suele ser desilusionado después que pagó su entrada; esta cadena no es infinita, y deriva en un escepticismo general, con lo que la propaganda maliciosa se tiende su propia trampa. El cine erótico es, a pesar de tanto ruido, curiosamente escaso (y prácticamente nulo en EE. UU. e Inglaterra); sería interesante averiguar si alguien fué más perverso, más antisocial, más lobo feroz, después de haber tragado una subida dosis, con los sosos intervalos de práctica. Más perjudicial que ese cine resulta ser, hasta donde llega la experiencia, el ruido que los moralistas hacen a su alrededor, garantizando así el éxito increíble de *La ronde,* de *Hon Dansade en Sommar* (Un solo verano de felicidad), de *Manon,* y conquistando para sí mismos la fama de celosos reaccionarios que realmente no se merecen: son militantes de su nobleza, pero quedan descaminados al simplificar y enfatizar un terreno complejo y enorme.

censura en el uruguay

El cine no debe ser medido con una sola de las muchas reglas que le son aplicables: ni el sórdido interés de empresas productoras y exhibidoras, ni el irrealismo utópico de algunos de sus artistas, ni el celo de los moralistas, ni la corta perspectiva del promedio de sus públicos, ni el nacionalismo de algunos de sus países productores ni, ciertamente, el juicio personal, inseguro e indocumentado, de uno solo de sus críticos. El juego libre de fuerzas, con acciones y reacciones, ha sido hasta ahora su variable camino, y los artistas temen a los productores, los exhibidores temen a las autoridades, las autoridades temen a los públicos, y los públicos suelen perjudicarse con su ignorancia o su incertidumbre. Para beneficio general, el mejor camino es el de la mejor información, pero los diarios no quieren mucha crítica cinematográfica porque temen perder a los avisadores, sin ver que son las empresas cinematográficas las que no pueden perder la colaboración de los diarios.

Para las muchas variantes de una discusión sobre censura y moralidad, una de las más agradables es la de especular qué ocurriría si cada diario supiera decir, cada día, cuál es la sustancia real de cada película, sin sujetarse a nadie más que a la cultura, la inteligencia y la buena fe de un cronista, quien hasta podría visar la publicidad. Sólo parecerían inmorales las películas que realmente lo fueran, y aun éstas lo serían sin mucho ruido; la tranquilidad llegaría a las autoridades y a los moralistas, y la guerra no tendría lugar.

H. A. T.

revisión de venecia

JEUX INTERDITS
de René Clement
(Brigitte Fossey,
Georges Poujouly,
Suzane Courtal)

EN VENECIA, COMO EN CANNES Y EN PUNTA DEL Este, las formas exteriores y extracinematográficas son siempre muy similares. Se nota la presencia de jerarcas gubernativos, de mujeres elegantes, de representantes diplomáticos; en Cannes se había notado la presencia de numerosos marinos yanquis; en la inauguración de Venecia se vió a numerosos dignatarios de la Iglesia, aunque también la marina norteamericana fué representada por el jefe de la Delegación, el Capitán de Corbeta Wilson Cronenwett, quien recibió por EE. UU., y en el estrado de honor, los varios Leones de San Marcos que correspondieron a Hollywood. Lo que no tendrá Punta del Este por ahora es la creciente abundancia de "starlets" en busca de productor, pero lo demás puede esperarse.

Una mayor nota de austeridad fué en Venecia la reducción considerable de las fiestas, menores en cantidad, y cumplidas en el cuadro más modesto del Lido, en lugar de los "palazzi" venecianos que eran poblados, en años anteriores, con una multitud danzante. Dos factores parecen haber impuesto esa reducción: los enormes gastos efectuados en la ampliación del Palazzo del Cinema (unos 800.000 uruguayos), y el empleo de otras sumas en la creación de becas para estudio de teóricos y críticos cinematográficos.

En los aspectos fundamentales se mantienen las características comunes. En los días libres llegan a la pantalla algunos films no incluídos en las selecciones e impuestos por productores influyentes (o bastante ricos para alquilar la sala); también llegan algunos films que, injustamente excluídos de su selección nacional, son empujados y defendidos hasta conseguir su proyección y mostrar su mérito. Así ocurrió con **Jeux Interdits** en Cannes (y ahora fué premiado en Venecia), y así también con **Processo alla Cittá** en Venecia; este film de Luigi Zampa se demostró como superior a tres de los incluídos en la selección italiana, y sólo **Altri Tempi**, de Blasetti, llega a su nivel. La programación oficial siguió sujeta al azar de las selecciones nacionales, no siempre mejoradas por el tamiz de un Comité de Expertos, que suele sugerir agregados pero rara vez tiene el valor de rechazar un film.

el cine respetado como arte

La diferencia a favor de Venecia fué, en 1952, la de un mejor tratamiento de sus aspectos culturales. Si en 1951 cumplió con su homenaje a Flaherty un acto de justicia artística, este año debieron destacarse dos actos de importancia: la exhibición retrospectiva del cine italiano, programada por representantes de varias cinetecas, y la que fuera llamada **Reseña del Film Surrealista**, luego modificada, ante justas críticas, al título de **Reseña del Film Experimental y de Vanguardia**. Este fué un signo de responsabilidad: no es frecuente asistir a la rectificación pública de un error. Ambas manifestaciones fueron objeto de polémicas.

Nadie dudó de la importancia que tuvo la reseña histórica, pero fué discutida la supervaloración de algunas obras pretéritas del cine italiano. Como antecedente de tendencias actuales fué elogiada **Assunta Spina** (Gustavo Serena, 1915), y fué aplaudida la revaloración del actor Petrolini, un intérprete insuperable y versátil en cuyo registro cabían el music-hall y Moliére (cerca de 1930).

Las discusiones sobre los mal llamados films surrealistas alcanzaron su máxima expresión en una polémica radial entre el poeta Giuseppe Ungaretti, que ve en estos films la única posibilidad artística del cine, y el crítico Guido Aristarco, que los niega como "retroguardia" de estéril y enfermiza esencia. Con un criterio independiente cabe encontrar en esa selección muy auténticos valores (Hans Richter, James Broughton, Jean Mitry, Pierre Kast, Ian Hugo), experimentos de interés (Curtis Harrington, Frank Stauffacher, Len Lye) y un excedente de falsificaciones, imitaciones e influencias literarias.

Sobre las diferencias de opinión, es innegable el interés de que se reunieran tan diversas creaciones y de que se reunieran críticos capaces de polemizar sobre ellas. Estos ciclos complementaron a otros ya establecidos en años anteriores: el Festival del Documental y el Festival del Film para Niños. Ambos son previos a las fechas de los films de argumento, y muy pocos de los periodistas presentes asistieron a ellos en su totalidad. Carecieron además de una adecuada información de fichas técnicas; los libros publicados a posteriori no llegan a todas las manos y, sobre todo, llegan muy tardíamente; éstos son puntos que en Cannes han sido resueltos con más eficacia. Aun así, algunos documentales fueron seleccionados para preceder en fechas posteriores a films de largo metraje, y obtuvieron entonces una mayor divulgación.

el largo metraje

Intentar una síntesis de carácter temático (como lo hace Filippo Sacchi en **Epoca**, setiembre 27, con la base **"infancia, adolescencia, atmósfera de post-guerra")**, o interpretar una dominante intencional de autores y director (como Guido Aristarco en **Cinema**, setiembre 1º, **"Alla ricerca del tempo perduto")** parece casuístico y corre el riesgo de establecer analogías sólo aparentes, excluyendo particularidades. El orden alfabético libra de tentaciones y pone cierto rigor.

alemania occidental ha mostrado el único film que parece reputar considerable en su última producción: **Sündige Grenze** (Fronteras del pecado), de R. A. Stemmle, ya presentado en Punta del Este y en Montevideo. La insistencia de la representante Srta. Rakosi obtuvo una representación "fuori mostra" de **Dritte von Rechts** (La tercera de la derecha). Ambos films fueron igualmente recibidos por la crítica en ambos festivales.

argentina presentó dos títulos, **Las aguas bajan turbias**, dirigido e interpretado por Hugo del Carril, y **Deshonra**, de Daniel Tinayre; sorprendió a muchos la relativa madurez técnica de ambos. Fueron públicamente apreciadas su truculencia, sus deliberadas caídas hacia el esquematismo político, su interpretación contagiada del radio-teatro. Los críticos franceses se entusiasmaron por la "valentía" sociológica de estos films, aunque su opinión no fué compartida por colegas de otros países.

bélgica presentó un solo largo metraje, **Bongolo**, de carácter semi-documental, con un tema menor, bien fotografiado por Roger Fellows, con una dirección poco imaginativa de André Cauvin.

brasil sufrió, junto con India, la peor suerte de la programación. Un director italiano de suficiente solvencia, Camilo Mastrocinque, asumió en **Areiao** la responsabilidad de un primario melodrama, con un desarrollo temático demasiado elemental, pese a que en él trabajaron cuatro libretistas también ita-

lianos. Sin un solo mérito, el film pretendió ser retirado de programa por los delegados brasileños, no habiéndolo permitido la inflexible actitud de la dirección de la "Mostra". Cuando este film fué enviado, ya estaba terminado **Simão o câolho**, dirigida por Cavalcanti para la compañía Maristela de San Pablo. Nadie imputó al Brasil la pobre muestra presentada, y la culpa recayó sobre el director italiano; es un ejemplo a meditar para el Uruguay, donde el barato costo de producción y un supuesto interés exótico de ambientes pueden tentar a aventureros de la industria.

españa se prometía el Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine para la producción **El Judas**, de Ignacio Iquino, un film con un tema espléndido y una impostación local que le conferían anticipado interés. El asunto trata de un hombre despiadado, intérprete del papel de Judas en las tradicionales representaciones de La Pasión, que no vacila en enviar a la cárcel al intérprete de Jesús; al tomar luego este papel, se convierte a la bondad y a la caridad. Este tema pudo haberse tratado con mayor eficacia psicológica, y la actuación de Antonio Vilar como protagonista se caracterizó por una total inexpresividad; una dirección inhábil frustró además el interés documental de la actuación cumplida por el teatro popular de Esparraguera (Cataluña). Con algunos bellos exteriores y cuatro o cinco encuadres magistrales no se borró la penosa impresión del conjunto. Plausiblemente, el Jurado de la OCIC negó su premio a este único film de ortodoxa línea católica, por encontrarlo artísticamente nulo; sus votos fueron a **The Quiet Man**, de John Ford, retrato risueño de una comunidad disparatada y dichosa que, por otra parte, indignó al único irlandés presente, el crítico James Monahan. El otro film español, **Los ojos dejan huellas**, de José Luis Sáenz de Heredia, estuvo fuera de concurso, probablemente por la actuación de los italianos Raf Vallone y su mujer Elena Varzi; hubo también otros títulos españoles fuera de concurso, pero se les consideró aun inferiores a los citados.

estados unidos fué premiado, textualmente, por la "variedad" de su selección, criterio perezoso para juzgar obras dispares, pero pudo pretender calificaciones más honorables, si hubiera existido en 1952, como en otros años, el mismo número de premios a rubros especiales. Cabe excluir el espectacular **Ivanhoe** de Richard Thorpe, megaterio histórico novelesco cuyos mejores pasajes fueron obtenidos (según versión autorizada) por el segundo equipo, capitaneado por D. MacDonnell, en Inglaterra; también cabe olvidar **The Miracle of Our Lady Fatima**, de John Brahm, pintoresquista y seudo-piadoso, con un argumento tratado en forma menos melodramática que su antecedente español, ya estrenado en el Uruguay, y con una fotografía de exteriores muy inferior a la primera versión. Para llegar a los valores serios, debe apartarse primeramente **Phone Call from a Stranger** (Llamada de un extraño) de Jean Negulesco, obra que Uruguay conoció prontamente, y que no pasa de ser una hábil comedia de situaciones, con cierta pretensión humanitaria y una espléndida interpretación. Las cartas de triunfo americanas fueron, curiosamente, dos films que no integraban originalmente la selección, y que fueron requeridos por el Comité de Expertos que controló los envíos: **The Quiet Man** de John Ford, y **Death of a Salesman**, producción de Stanley Kramer dirigida por Laslo Benedek. Ambos fueron, en distintos sentidos, dos títulos superiores; el primero fué universalmente aplaudido, y su Premio ratificó un consenso público y crítico; el segundo fué totalmente incomprendido por un público que no solamente tolera sino que exige el doblaje italiano para todo lo que se le exhibe. Se ha hablado ahora de un conformismo de John Ford en **The Quiet Man**, como también se habló de un conformismo de Jean Renoir en **The River**; en ambos casos sus realizadores cumplieron una vasta obra anterior, considerablemente crítica. El reproche no está justificado, y estas obras optimistas de la madurez pueden originarse en apuntes de su mismo espíritu, encontrables en títulos más inclinados a la denuncia social. Aquí Ford ha empeñado un gusto y un brío en lo que alguien llamara "declaración de amor a su Irlanda nativa".

En el otro extremo, el film de Benedek ha devuelto a la obra teatral de Miller la amargura, la alarma, el clima de obsesión que el tema reclamaba y que aparecía diluído en el original (cuando menos, en la versión teatral conocida en Montevideo). Hazañas técnicas fueron puestas a su servicio y a la admirable actuación de Fredric March (premiado por el Jurado) debe agregarse la de Kevin McCarthy y Mildred Dunock; pudieron caber aún otras recompensas a este film excepcional, y si no fué premiada la fotografía de Frank Planer, ello pudo deberse, quizás, a la presencia de Gabriel Figueroa en el certamen.

The Thief, título debido al mismo equipo productor de **The Well** (El pozo de la angustia) constituye un audaz experimento, cuya significación ha sido totalmente confiada a la imagen, sin que una sola palabra turbe la tensión de su fotografía, la expectativa de su asunto, la expresión de su protagonista (Ray Milland), la importancia de los objetos y ambientes, casi todos naturales, ni aun a la banda sonora, cuyos ruidos constituyen casi un segundo

CARRIE de William Wyler (Laurence Olivier, Jennifer Jones)

elenco interpretativo. Cierta ceguera de los críticos parece tener como raíz un apego a lo literario, sin ver que, en un sentido, esta obra es también literaria, narra su asunto psicológico en un deliberado sentido, y le alcanza lo visual para hacerlo.

Carrie, de William Wyler, es más fiel al espíritu de la obra total de Theodore Dreiser que a la novela misma en que se basa. Pero es, sobre todo, fiel a Wyler, a su reiterado sentido de la frustración, a su capacidad de insertar en una secuencia un "morceau de bravoure" técnico que le permite gozar su propia sabiduría sin alterar la continuidad y el acento del relato. Un profundo sentido trágico informa al film, calificado por la mayoría como melodrama, aunque así no lo justifique un análisis más minucioso de tema y tratamiento. El personaje de Laurence Olivier sobrepasa en entidad al personaje femenino de Jennifer Jones, pero ello está en la libertad del creador cinematográfico. Con su estupenda realización, **Carrie** tiene la doble eficacia de suscitar populares lágrimas y cultas observaciones a un mismo tiempo; en ello se parece a casi todas las obras de su director.

filipinas posee una nueva cinematografía, de la que ahora se sabe que produce unos ciento veinte films anuales; presentó solamente **Genghis Khan**, producida, dirigida y actuada por Manuel Conde Urbano, que gusta llamarse el más pobre de los cineastas filipinos. El film ostenta un primitivismo bárbaro y un poco ingenuo, con muestra de las monumentales influencias de Eisenstein. Su intento temático es interesante: mostrar las motivaciones juveniles de la vocación de conquista y tiranía de su personaje. Cabe predecir un futuro alentador al realizador, quien se enmascara caprichosamente bajo el nombre de Lou Salvador, mientras conserva su propio nombre como intérprete y co-productor.

francia obtuvo el mayor número de premios en el Festival, y suscitó las mayores polémicas, sobre todo entre sus compatriotas. Con **La putain respectueuse** se prometía el escándalo a unos, y la discusión sabrosa a otros, curiosos por averiguar la forma en que habría sido adaptada la obra teatral de Sartre. Aparte el evidente adelanto técnico de su realizador Marcelo Pagliero, el film no obtuvo sino duras y justificadas críticas, de las que se salvó la actriz Bárbara Laage, un físico muy adecuado para un estilo excesivamente francés. Este fué el reproche máximo que se formulara al film: ser una América vista desde St. Germain des Prés. Traiciona, además, el espíritu de la obra original (el mismo Sartre colaboró en la adaptación), con un final conformista y optimista; se equivoca en imitar un film americano de gangsters, no debiendo asimilarse su parodia con los films más o menos sinceros que EE. UU. produce sobre conflictos raciales. Con una simple versión de la obra teatral, el contenido estaría claro y el alegato estaría presente; el film supone, en cambio, una payasesca traición a Sartre, y a mucho público parecerá una película americana secundaria, hablada en francés.

Les conquérants solitaires, de Claude Vermorel, no suscitó polémicas. Obra de escritor, posee un

GENGHIS KHAN
de Lou Salvador

revisión de venecia

argumento planteado subjetivamente, un conflicto más simbólico que real. Posee una realización honestísima y una buena calidad documental; Vermorel cuenta más con los valores fotográficos, con la observación de costumbres, que con la forzada actuación de Alain Cuny o la malhumorada de Claire Maffei.

Se supo que **La Bergére et le Ramoneur**, dibujo animado de Paul Grimault y Jacques Prévert, había sido retenido en París por un conflicto entre autores y productor, pero llegó felizmente a tiempo, por magias no explicadas. Sólo en términos de poesía y de calidad plástica puede elogiarse esta fábula medioeval, que es sin embargo tan actual y humana. Nunca un guión de dibujo animado fué tan cinematográfico ni llevó tan lejos la fantasía. El absurdo tan ingenuo de Walt Disney está dirigido a la comicidad o a la sorpresa; el irrealismo de Grimault propone en cambio la emoción, la meditación estética, la crítica y la sonrisa. Es muy adecuada la música de Joseph Kosma y toda la banda sonora, en la que se escuchan algunas prestigiosas voces francesas; puede dudarse parcialmente de la eficacia del color.

Se esperaba con curiosidad la reacción que **Jeux Interdits**, con su carácter presuntamente sacrílego y revolucionario (que lo excluyó de Cannes) habría de provocar en Italia, un país más timorato en sus declaraciones de principios y de fe que en las costumbres de los italianos. El film prueba que nada desconcierta más a las mentes contemporáneas que una verídica entrada en las reacciones normales de los seres humanos. La gente está acostumbrada a que la infancia sea tratada, o con una idealización de los sentimientos, o en función psicopatológica y psicoanalítica. Esa mala costumbre hacía parecer como falsa esta descripción no inhibida ni adornada de los infantiles protagonistas. Acá hay una niña de cinco años, confrontada por primera vez con la muerte, e ignorante de su significado, que a los cadáveres de sus padres, ametrallados desde un avión, prefiere el cuerpo aun palpitante de su perro; cuando es enterada por su nuevo amigo campesino, apenas mayor, de que "a los muertos se les entierra todos en un cementerio para que no estén solos", le exige una contribución siempre mayor de nuevos cadáveres de animalitos, de cruces cada vez más solemnes para su secreto cementerio. Y el niño, exaltado en su primer amor por la "parisienne" que huele bien y tiene maneras dulces, tan opuestas a las de la familia campesina, mata sin escrúpulos y "en picada" (como ha visto hacerlo a los aviones) para alimentar el "juego prohibido". En conferencia de prensa, René Clément dijo que "el único juego prohibido es la guerra"; éste es el primordial sentido de un film perfecto, tratado con la entereza y la poesía con que lo habría hecho, por ejemplo, un español de la estirpe de Unamuno. El film no muestra su propio alegato, sino que lo implica en una red de poesía y verdad; sólo la ignorancia o el miedo pueden discutirlo. La primera reacción general fué la del desconcierto ante el contenido, y la de una admiración total a interpretación y forma. A la salida, Roger Manvell interrogó a todos los latinos que conocía para saber en qué medida podía chocar a personas de tradición católica lo que él, con buen juicio, consideraba una afirmación "ad absurdum" de catolicidad: la familiaridad desenfadada del film con símbolos, ritos y objetos del culto litúrgico. Cabe suponer que las respuestas afines fueron escasas, porque sólo unos pocos (y entre ellos algunos católicos conspicuos) fueron de su parecer; esto subraya la independencia del Jurado Oficial, nombrado por las autoridades italianas. Es permisible sospechar que si un director italiano hubiera

LA BERGERE ET LE RAMONEUR de Paul Grimault y Jacques Prevert

BELLES DE NUIT
de René Clair

intentado un tema análogo, y le hubiera sido posible filmarlo, no habría llegado a la selección veneciana.

Les Belles de Nuit fué calurosamente aprobada por quienes aman el cine; es una apoteosis de este arte y una antología de René Clair; es una risueña, profunda película. Su único similar contemporáneo podría ser el **Miracolo a Milano** de Vittorio de Sica: el mismo desenfado en el pasaje de realidad a fantasía, la misma nostálgica aplicación de trucos fotográficos a lo Meliés, la misma capacidad de volver ligero y feérico lo que con otro acento sería pesadamente aleccionador. Hasta quienes no comprendieron su sentido intrínseco (la necesidad de optar por la realidad y amarla en lugar de eludirla con esa fuga en el espejo que es el sueño) y la catalogaron como un juego intrascendente, víctimas quizás de las irónicas declaraciones del propio Clair, no pudieron menos que admitir la belleza y la gracia del lenguaje cinematográfico empleado.

Todos los films franceses, exceptuando **Les conquérants solitaires**, obtuvieron recompensas, y hasta **La putain respectueuse** significó un premio para la música de Georges Auric. En cuanto a **Belles de Nuit** (que estaba fuera de concurso), obtuvo el Premio de la Crítica, otorgado por el Jurado de la Prensa Cinematográfica Internacional (FIPRESCI) en el que estuvo representada la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay **(1)**. No hubo contestación a esos juicios, aunque sí se observaron evidentes omisiones, y la "gaffe" memorable de no adjudicar premio a la mejor intérprete femenina, que en el caso parecía ser Ingrid Bergman.

(1) El Jurado de la FIPRESCI: **André Bazin** (Francia), **James Monahan** (Gran Bretaña), **Björn Rasmussen** (Dinamarca), **Mark Turfkruger** (Bélgica), **Peter Van der Valck** (Países Bajos), **Jack Palmer White** (Estados Unidos), **Bruno Dunkelspühler** (Suiza), **Gaetano Carancini** (Italia), **J. Schmidt** (Alemania Occidental), **Joaquín de Novaes Teixeira** (Brasil), **Giselda Zani** (Uruguay).

gran bretaña presentó **The Importance of Being Earnest**, de Anthony Asquith, que sufrió la objeción de ser "teatral"; es, realmente, un ejemplo de ingenio, de voluntad acordada con el tema elegido, que se abre y se cierra con escenas de una sala de teatro; la dirección, ágil y precisa, convirtió a este film de actores en el equivalente de una lectura imaginativa de Oscar Wilde, más que en una imitación de su condición escénica. Un elenco admirable (Michael Redgrave, Michael Denison, Edith Evans, Joan Greenwood) y el decorado y el color puestos a acentuar el contenido satírico, son otros méritos del film.

Mandy, de Alexander Mackendrick, revela en el director un deseo de emprender obras más comprometidas que las jocosas y localistas que se le conocían **(Whisky Galore** en primer término). El tema es ingrato, semi-didáctico, con riesgos sentimentales: un hogar dividido por el enfoque, realista en la madre, tradicionalista en el padre, del problema educativo que supone la sordera congénita de la hija. Pero está bien tratado por los libretistas Nigel Balchin y Jack Whittingham, bien fotografiado por Douglas Slocombe, y muy bien interpretado por Phyllis Calvert; el film posee una general seriedad.

The Brave Don't Cry llevó las preferencias de los menos, pero no de los menos autorizados. Enfoca linealmente el tema patético que es el encierro en una mina de carbón, tras un desprendimiento, con la peripecia angustiosa de la espera. Emparentada con **Coalface**, con **Morning Departure** y con el género documental inglés, sus relieves son los de la exactitud, la observancia del detalle, el ritmo cinematográfico; se ha saludado en esta obra la renovada tradición del G. P. O. y de la Crown Film Unit.

La excelencia de la selección inglesa hace muy insuficientes los premios acordados: escenografía de **The Importance of Being Earnest**, mención especial a **Mandy**.

india es el segundo país mundial en cuanto a cantidad de producción cinematográfica, pero los mismos datos informan que en esa obra prima el más fácil melodrama, junto a valores técnicos e interpretativos. La elección de **Aandhiyan** confirma esas noticias. En cuanto a **Monsoon**, filmada por The Film Group en colaboración con la Fox, interpretada por un elenco de ingleses, americanos, una alemana, basada en una obra francesa **(Romeo et Jeannette**, de Anouilh), y ampliamente surtida de

THE IMPORTANCE
OF BEING EARNEST
de Anthony Asquith

decorados, mal puede representar al cine del país. Puede elogiarse allí la bondad del color y algunos momentos de lograda belleza.

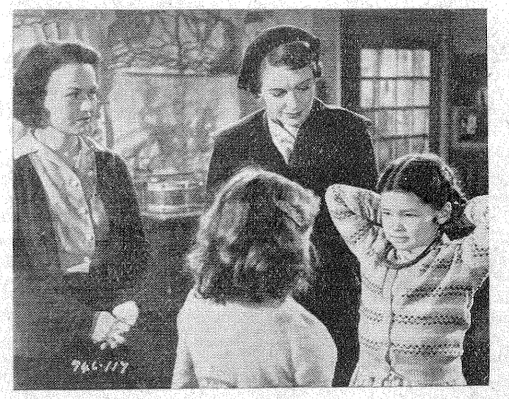
israel procura hacer de su cine un documento de los problemas sociales que presenta su estado en formación. Sin méritos excepcionales, pero honradamente realizada, **The Faithful City** (La ciudad fiel) narra la peripecia de un grupo de niños israelitas provenientes de todos los campos de concentración; el guión es ingenuo pero hay espontaneidad en la interpretación y excelencias en la fotografía. La dirección de Joseph Leytes revela, en un buen sentido, cierta influencia de Hollywood.

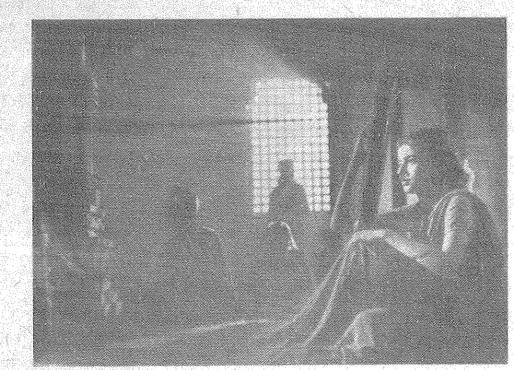
italia parece condenada a presentar en Venecia obras poco representativas y aun erróneas. En Punta del Este estaba **Umberto D**, y en Cannes **Due soldi di speranza** (Castellani) que llevó el premio, e **Il Capotto** (Lattuada) que supera la ambición de su autor por un realismo poético. Pero Venecia sólo obtuvo ahora el divertido y a veces notable **Altri Tempi (Zibaldone Nº 1)** de Blasetti, especie de potpourri inspirado en la narrativa literaria y popular italiana del siglo pasado. El resto fué un error. **Il brigante di Tacca del Lupo**, de Pietro Germi, narra una peripecia militar de 1863 contra los bandidos de los bajos Apeninos, y cede a lo comercial incorporando inútilmente romances y truculencias; cuenta con pulida fotografía y escenarios naturales. La confusión ideológica, estética, técnica y narrativa de **Europa 51**, de Rossellini, parece responder a sucesivos arrepentimientos, en su ideología y en su tratamiento, cubriendo de lugares comunes el desarrollo de una idea central que en sí misma es nobilísima: la dificultad de salvación espiritual para el individuo, en las falsas oposiciones, el esquematismo filosófico y social del mundo contemporáneo. Su único mérito debe ser la actuación de Ingrid Bergman. En **Lo sceicco bianco** Federico Fellini obtiene una obrita sin importancia, aunque con gérmenes de concepción poética, y una humildad de ambiciones que conquista la simpatía.

japón había sentado un prestigio, en Venecia 1951, con **Rasho-Mon**, y quienes le reprocharon a este título un compromiso entre modalidades orientales y occidentales encontrarán satisfacción en **La vida de O'Haru, mujer galante**, de Kenji Mizoguchi. Es un lento y exquisito relato de las vicisitudes (todas, minuciosamente) de una mujer literalmente caída y redimida al fin por la espiritualidad budista. Tomado de una comedia de Saikaku Ibara, el film puede sufrir, para ojos occidentales, de una penosa lentitud. Pero ésta es una fidelidad al estilo narrativo nipón, y los más versados han reconocido una integral verdad sociológica, una valentía de exposición. El film está especialmente valorado por una belleza fotográfica, por el extraño humorismo nipón, y por una hermosa partitura musical, libre por cierto de toda influencia de Occidente; obtuvo una de las menciones especiales del Jurado.

méjico levantó el promedio de los films sudamericanos, agregándose al aporte de Argentina y Brasil. **El rebozo de Soledad** cuenta, naturalmente, con Figueroa, que muestra una cámara menos estática que en sus primeros films (pero más que en **Los olvidados**) y que busca, entre otras cosas, profundidad de campo. Este film de Gavaldón es da-

MANDY de Alexander Mackendrick





ANDHYAN de
Chetan Anand

ñado por vicios de libreto más que del director: melodramatismo, incorporación de excesivos episodios laterales, diálogo retórico (nadie guarda un recuerdo que no sea "imperecedero", nadie es violado sin antes declarar que "la mujer es como la tierra", etc.). El contenido es individualista y aun reaccionario: la aplicación de las leyes agrarias mejicanas aparece confiada a canallas, y se aboga por el derecho de herencia de las tierras sin cultivo. Aunque es buena la actuación de Estela Inda, Pedro Armendáriz y Arturo de Córdova, el film se excede en otros rubros; donde otros recientes títulos franceses mostraban una intervención quirúrgica, este film mejicano muestra una tráqueotomía, un brazo amputado, innumerables pinchazos de inyecciones, una curación sangrienta y un parto difícil. El cine mejicano sería mejor si optara por la sobriedad.

noruega y **suecia** aportaron el idilio nórdico; la primera, con **Andrine og Kjell**, de Kaare Bergstrom, y la segunda con la conocida **Sommarlek** (Juventud, divino tesoro) de Ingmar Bergman. En ambos casos se trata un idilio juvenil, puro, hostilizado por el medio social, y terminado trágicamente. La muestra noruega es menos madura, pero posee cierta belleza y poesía; al film sueco se le hizo aquí la objeción de un estilo indeciso, reminiscente de viejas cinematografías de vanguardia.

fuera de programa

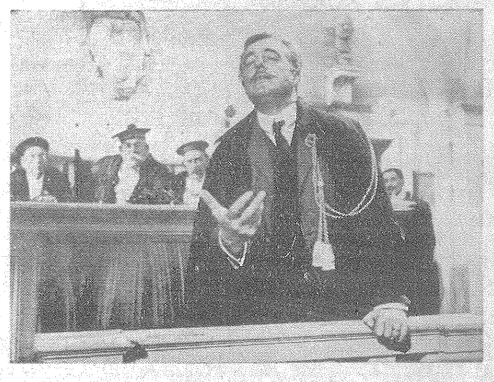
Prescindiendo de títulos incorporados por motivos no cinematográficos, deben destacarse algunas obras de interés.

Nous sommes tous des assassins continúa, en la obra de André Cayatte, la línea de **Justice est faite**; su alegato se dirige contra la pena de muerte, y aunque consigue una general simpatía de su espectador muestra cierto excesivo discursismo y, en el aspecto ideológico, una tendencia lombrosiana ya superada. La dureza de las situaciones y la interpretación son bien manejadas por Cayatte, cuyo handicap como director es seguramente su condición de jurista obsesionado por los problemas de la disciplina profesional.

Adorables créatures de Christian Jaque, y a pesar de las larguras del libreto de Charles Spaak, consigue mantener un vivo interés vaudevillesco, en torno a la figura central de Daniel Gélin. El diálogo es picante y divertido, y el tono general es el de una audacia más atrevida aún que la presente en **La Ronde**; el largo rato de esparcimiento será también un seguro éxito comercial.

La jeune folle de Yves Allegret se desarrolla en un ambiente enrarecido, en una suerte de campana neumática que limita el campo de acción y

ALTRI TEMPI de
Alessandro Blasetti
(Vittorio de Sica)



convierte al enfoque en eminentemente teatral. Es un drama psicológico y también un drama civil, ubicado en la Irlanda dramática de la liberación, y alusivo, en cierto modo, a la resistencia francesa. Entre decorados muertos aunque bellos, con una iluminación estetizante, los personajes dicen bien sus líneas, y mueren en la escena sin haber vivido en ella. Si algo falta para subrayar la esencia anticinematográfica del film, allí están las máscaras infantiles —símbolo de la irresponsabilidad casi inocente de los traidores— entrando y saliendo de la acción, como comparsas que esperasen la señal del apuntador. Se luce Daniéle Delorme, con verdadero talento dramático, y la música de Paul Misraki.

La verdadera sorpresa de esta serie fué **Processo alla cittá**, de Luigi Zampa. Sin otra pretensión que la de seguir, bajo nombres supuestos, una auténtica circunstancia jurídica (Nápoles, principios de siglo), sobre las actividades de la "Camorra", el director ha realizado un film que reune calidades comerciales y artísticas, con una segura mayoría de edad para la realización. Sobria, eficaz, ajena a los azares del neorrealismo, la obra describe un Nápoles anti-pintoresco, invernal, secreto como las actividades de la famosa sociedad. Pocas veces un libreto italiano ha sabido llevar al espectador por el laberinto de un asunto jurídico-policial, donde cada sucesivo descubrimiento revela un aspecto social inesperado, una característica verosímil y sabrosa; Zampa debe haber estudiado bien su John Huston y su Carol Reed. No es aventurado predecir al film un éxito de boletería y de prestigio en el extranjero.

Un homenaje a Carl T. Dreyer se efectuó con la versión sonora de su **Juana de Arco** (1928). También se exhibió el film uruguayo **Festival de Punta del Este**, realizado por la Comisión Pro Ley Fomento del Cine Nacional durante enero 1952. Los críticos presentes aprobaron la intención estética del film, su buena calidad fotográfica, pero no la retórica poco ilustrativa del comentario, que no pudo aportar información alguna a quien no hubiera estado presente en Punta del Este durante el certamen. Este ciclo fuera de programa se completó con una reseña de Films de Amateurs.

cultura y encuentros varios

Se realizó la Exposición del Libro y el Periódico Cinematográfico, reseña bastante completa de lo que se ha escrito y publicado sobre cine. Con buenas instalaciones de exposición, sala de lectura y consulta a disposición de los interesados, contó con la intervención de quince naciones y de la UNESCO. También el Uruguay estuvo parcialmente representado, con una colección de la revista FILM (N.os 1 al 6), colocada junto a las más ilustres SEQUENCE y SIGHT AND SOUND.

El Congreso de Críticos Italianos y Extranjeros se efectuó en tres jornadas, habiendo intervenido representantes de Alemania, Bélgica, Gran Bretaña, Holanda, Canadá, Dinamarca, Luxemburgo y Estados Unidos; sobre ellos, se notó la intervención de Italia, cuyos tres relatores oficiales Mario Gromo, Gian Luigi Rondi y Ugo Casiraghi ocuparon enteramente la primera sesión. El informe del último desató una polémica que impidió llegar a conclusiones, exceptuada una declaración de los críticos extranjeros, por moción de Carl Vincent, afirmando su neutralidad respecto a los problemas internos planteados por Casiraghi. Once horas de trabajo, cuatro etapas, derivaron en una discusión política de izquierdas y derechas. Si no como labor congresística, estas reuniones quedarán como ejemplo de libertad democrática.

La Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) realizó un pequeño Congreso presidido por el titular Dr. Piero Gadda Conti. Surgieron de aquí cuatro declaraciones: 1) el deseo de que en cada Festival se otorgue a los periodistas la facilidad de ver los films que pudieran haber omitido, y la proyección anticipada de los restantes, a fin de facilitar la labor de quienes escriban para diarios; 2) la iniciativa de que en el futuro se establezca un Premio al Color en todo Festival; 3) la obligatoriedad de que los films posean subtítulos en el idioma del país que realiza el Festival, quedando fuera de concurso las obras que no cumplan esa condición; 4) la recomendación de que en cada sección de la Federación se incorporen, eventualmente, los críticos de Televisión.

Contó con aprobación general la iniciativa de la Dirección de la Mostra, constituyendo becas de estudio para críticos y aficionados del cine sobre materias como Historia del Arte Cinematográfico, Importancia Pedagógica del Cine para Niños, Cine y Televisión, Documentales sobre Arte. La suscripción pública al efecto fué iniciada por la misma Dirección General con 500.000 liras, tomadas del rubro destinado a fiestas sociales (2).

(2) Entre los ingresos del Festival se cuenta la doble exhibición de sus films. Un ciclo se efectuó en Venecia, en la sala oficial; el otro en la ciudad industrial de Mestre, a pocos kilómetros de Venecia, con entradas de 100 liras ($ 0,37 uruguayos), distribuídas por un Comité representativo de las agrupaciones obreras. Esta segunda serie de exhibiciones dió a realizadores y actores una verdadera atmósfera de comunicación, según varios testimonios.

Se efectuó también un Congreso de Exhibidores Europeos, dentro de límites profesionales, y se dice que se llegó a acuerdos importantes.

El Director General de la Cinematografía Francesa, Sr. Flaud, sucesor de Fourré-Cormeray, discípulo y correligionario del ex Premier Schumann, sugirió en unas declaraciones públicas la posible solución a las dificultades del cine europeo. Se crearía un "pool" internacional, similar al ideado por su maestro para el carbón y el acero. Por otra parte, y bajo la dirección del Sr. Flaud, Francia obtuvo de EE. UU. una importante concesión: la cuota anual de films americanos doblados al francés será rebajada de 121 a 90 unidades, con lo cual se beneficiará en algo la castigada producción francesa.

augurios

En 1953 la Mostra de Venecia cumplirá sus 21 años y su mayoría de edad cronológica. Cabe preguntarse si obtiene también su mayoría de edad interior. Entre las fallas de hoy debe señalarse la excesiva gravitación de los acuerdos internacionales de productores, que pesan más de lo lícito en las selecciones nacionales y en las limitaciones del certamen; también deben señalarse las diferentes políticas, internas y externas, que gravitan en el cuadro general de los Festivales. Es probable que, dentro de unos años, estos errores ya no cuenten y sean pecados menores.

Parece deseable asimismo una menor pereza crítica para discernir las recompensas, una mayor vigilancia de los valores específicamente cinematográficos. Tanto en las motivaciones expuestas por el Jurado Oficial (aunque no en los premios mismos, materia opinable) como en la mayoría de las críticas periodísticas, no abundaron los juicios sobre valores fílmicos, sino los relativos al argumento de cada film y a su derivación sociológica, filosófica y moral, lo cual es grave. La supresión de recompensas a rubros especiales parece confirmar esta desviación. La crítica cinematográfica es parte tan inseparable de los Festivales, que su carencia se señala como un defecto serio. Desde luego, también en este Festival se han cocido habas; la madurez de Venecia es relativa, y ajena a su mayoría cronológica de edad.

Giselda Zani.

Roma, 30 setiembre 1952.

lettres de france

JUNCAL, 1397

OFRECE

literatura, arte, libros de niños, ciencia. técnica y revistas.

una sección de novedades.

una sección de pedidos individuales en el mundo entero.

una sección de documentación y de búsqueda de libros agotados, viejos y modernos

una biblioteca circulante con las últimas novedades

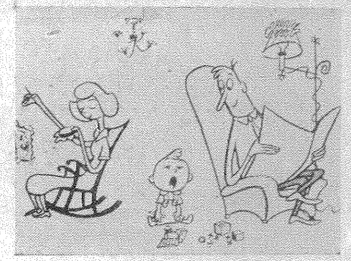
y una sección especializada en teatro, cine y fotografía

una experiencia en dibujos animados

Rooty Toot Toot

SEPARADO DE DISNEY, E INTEGRADO POR ALGUnos de los artistas que actuaron con él anteriormente, el dibujo animado ha adquirido en Estados Unidos caracteres de experimento y de renovación: una invención más drástica, una estilización de líneas, una permanente constancia de que el dibujo es sólo dibujo, y utiliza sus propias reglas para modificarse y transformarse en la pantalla, con un criterio de irrealidad. La guerra favoreció este movimiento experimental, y muchos de los artesanos de hoy comenzaron entonces con pequeños films educacionales para la Marina, la Aviación y el Ejército. De estos grupos el más conocido y el más considerable es el de UPA (United Productions of America), fundado en 1945 por Stephen Bosustow, con un elenco de seis dibujantes; el director había trabajado con Disney durante siete años, y se rodeó en la ocasión de algunos ex compañeros de trabajo. Los primeros títulos fueron hechos para la industria y las fuerzas armadas; muchos ex soldados recordaron después la información sobre el Ejército aprendida en *Few Quick Facts,* mientras que *Flat Hatting,* una conferencia ilustrada sobre cómo no volar, fué considerada un modelo de educación visual. En 1944 el grupo produjo *Hell Bent for Election,* un documento forjado para la campaña electoral de Roosevelt, y en 1946 *Brotherhood of Man,* hecho para combatir el prejuicio racial,

Gerald McBoing Boing



y basado en el panfleto *Races of Mankind,* de los antropólogos Ruth Benedict y Gene Weltfish. Ambos títulos fueron difundidos por todo el país por los United Automobile Workers; en especial, *Brotherhood of Man* causó una excelente impresión, siendo diseñado sobre las líneas más simples para ilustrar sus comentarios sobre tipos de sangre, tamaños del cerebro y colores de la piel; su virtud esencial fué dar un mensaje importante con un enfoque ligero y fácil.

En 1948 los estudios Columbia hicieron con UPA un contrato de distribución por 61 títulos, empujando considerablemente su producción, sujeta así al ritmo de la necesidad para la distribución y el estreno. El primer film, *Robin Hoodlum,* fué presentado como candidato al premio de la Academia. Se inauguró también la serie de Mr. Magoo, un personaje confiado pero afligido, que va de un desastre a otro y que reemplaza en cierto sentido el personaje que fuera habitual en el difunto W. C. Fields. Algunos de los títulos posteriores llegaron a los Festivales de Venecia y Edimburgo, y en 1950 el ahora más famoso, *Gerald McBoing-Boing,* ganó el premio de la Academia, y de inmediato, en marzo 1951, el premio al mejor corto metraje del Primer Festival de Punta del Este.

Todos estos films ilustran las diferencias de técnica entre el habitual Walt Disney y quienes aspiran a sucederle. Pueden ser producidos, además, en la gran escala necesaria para esa competencia, pues la simplificación de líneas y la sobriedad de los elementos utilizados permiten que cada título sea completado por un pequeño grupo de artesanos. Desde los éxitos de 1950 se empujó aun más la producción, y en 1951 la UPA tenía un elenco de setenta y cinco artesanos, que trabajaba para salas cinematográficas, para la televisión, para distintas empresas comerciales, y para las Fuerzas Armadas; hasta su actual labor, ha logrado aumentar su popularidad sin descender en inventiva y sin repetir sus propias y brillantes ideas.— (Datos tomados de artículos por Harold Leonard, en *Sight and Sound,* enero 1950, y por Arthur Knight, en *Theatre Arts,* agosto 1951.)

Los siguientes títulos comprenden la labor de UPA que fué distribuída comercialmente por Columbia. Junto a cada uno se ha especificado el título castellano cuando así fué posible (algunos de estos films no llegaron al Uruguay); también se agrega la fecha del estreno en Estados Unidos.

Robin Hoodlum (Robin Pillo), 23-12-948;
Magic Fluke, 7-3-949;
Ragtime Bear (No toques mi banjo), 29-9-949;
Punchy de Lion (Ponche de león), 12-1-950;
Spellbound Hound (El galgo cazador), 16-3-950;
The Miner's Daughter (La hija del minero), 25-5-950;
Giddyap (Arre caballo), 27-7-950;
Trouble Indemnity (Seguro arriesgado), 14-9-950;
The Popcorn Story, 30-11-950;
Bungled Bungalow (Mi casa en venta), 28-12-950;
Gerald McBoing-Boing (El niño prodigio), 25-1-951;
The Barefaced Flatfoot, 25-4-951;
Family Circus (Celos infantiles), 28-6-951;
Georgie and the Dragon (Jorge y el Dragón), 27-9-951;
Fuddy Duddy Buddy (El pez es suyo), 18-10-951;
Wonder Gloves, 29-11-951;
The Grizzly Golfer (Allí va bola), 20-12-951;
The Oompahs, 24-1-952;
Sloppy Jalopy, 21-2-952;
Rooty Toot Toot, 27-3-952;
The Dog Snatcher, 29-5-952;
Willie the Kid, 26-6-952;
Pink and Blue Blues, 28-8-952;
Hotsy Footsy, 18-9-952;
Pete Hothead, 25-9-952.

su majestad eisenstein

sábat

SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN FUE UN humanista y un filósofo. Conocía varias lenguas muertas, todos los lenguajes vivos de Occidente y algunos de Oriente como el suyo propio o el misterioso japonés. Su doctorado en Ciencias no le impedía ser docto en Psicología y Psicoanálisis, así como su afición por el Renacimiento italiano (Miguel Angel-Leonardo) no obstaba para que fuera devoto creyente en el Materialismo Dialéctico (Marx-Engels). Quizás su idea de arte arrancara de Aristóteles, pero tampoco estaba lejos de Schelling; quizás en su espíritu se unían Esquilo y Meyerhold, Homero y Hegel. Estudió Arquitectura e Ingeniería y fué escenógrafo y director de escena. Pintaba y, sobre todo, dibujaba por inclinación natural y compuso (en su juventud de soldado) algunas alegres canciones militares. También le gustaba actuar y, finalmente, se decidió por el cine. Una de sus primeras manifestaciones fué que este arte no había nacido por generación espontánea y que reclamaba para él "la herencia cultural de toda la humanidad". El cine —decía— es arquitectura, música, pintura, escultura, poesía, teatro y algo más: movimiento. El cine engloba todas las artes, pero las viste con un contenido propio: acción. Su paso por el cine incluyó 24 años, seis películas terminadas, infinidad de proyectos inconclusos y varios cientos de ensayos, además de cursos, clases y conferencias en Europa y América. Como volcó en sus escritos y en sus films su vastísima cultura, su obra es imponente, difícilmente accesible, ciertamente impopular y muy discutida. Uno de sus amigos, Jay Leyda, afirmó: "Eisenstein ha dejado, con sus escritos, una herencia más preciosa que sus films" (BIANCO E NERO, enero 1950, pág. 23). Otro crítico, Umberto Barbaro, protestó: "Estamos en el límite de la aberración crítica al negar al grandísimo artista Eisenstein, para sostener al teórico, inexistente como tal" (BIANCO E NERO, junio 1951, pág. 22). Otros, menos exagerados, más eclécticos, han reconocido que teoría y obra son partes complementarias de un mismo todo, ya que Eisenstein no fué un esteta estéril ni un realizador sin estilo. Por el contrario, sus films son fieles a sus principios y éstos fueron siempre llevados a la práctica. Sólo el sistema eisensteiniano de aplicación del color no tuvo la correspondiente materialización. El realizador murió antes de hacer en colores parte de **Iván el Terrible,** tal como lo había proyectado.

Cualquier examen sobre Eisenstein debe dar cuenta conjunta de teoría y práctica.

filmografía

1898. Nace en la ciudad de Riga.

1920-23. Escenógrafo, más tarde director, del teatro "La Arena", escenario principal del Proletkult, movimiento oficial de propaganda de la cultura popular. Para una de las obras que dirige, la pieza de Ostrowski "El sabio siempre encuentra uno más sabio que él", realiza su primer film, un cortometraje titulado UN BUEN CABALLO NUNCA TROPIEZA, con los actores Grigori Alexandrov, Maxim Shtrauj y Vera Yanukova.

1924. Contratado por la "Goskino", forma equipo en Leningrado con Tissé y Nilsen (fotógrafos), y Alexandrov, Gomarov y Pera Atacheva (directores), para consagrarse definitivamente al cine. En marzo trabaja en el montaje de la versión rusa de DOKTOR MABUSE, DER SPIELER, de Fritz Lang. Tiene en rodaje LA HUELGA, que termina antes de fin de año.

1925, 31 de marzo. Filmación de la primera escena de EL ACORAZADO POTEMKIN, uno de seis films ordenados por el Comité Ejecutivo de la U. R. S. S. para conmemorar la Revolución de Octubre. **28 de abril.** Estreno de LA HUELGA en el Teatro Bolshoi de Moscú. Dirección, S. M. Eisenstein. Libreto, Eisenstein y Valerio Pletinov. Fotografía, Edouard Kasimirovich Tissé. Elenco, A. Antonov (el agitador), M. Gomarov (un obrero), M. Shtraukh (el delator), G. Alexandrov (un dirigente), Judith Gleizer y actores del Proletkult. El film fué premiado en la Exposición de Artes Decorativas de París de este año. **25 de diciembre.** Estreno de EL ACORAZADO POTEMKIN durante la velada oficial en que se celebra (en el Teatro Bolshoi) el XX aniversario de la Revolución de 1905. Dirección, Eisenstein y Nina Agadzanova Shutko. Asistente: G. Alexandrov. Asistentes adjuntos: A. Antonov, M. Gomarov y M. Shtraukh. Fotografía: E. Tissé. Subtítulos: Nicolás Asseiev. Interpretación: Marineros de la flota rusa, el pueblo de Odessa y A. Antonov (Vakulinchuk), G. Alexandrov (el oficial segundo), Vladimir Barsky (capitán Golikov), Aleksandr Levchin (un oficial), M. Gomarov (un marinero), Eisenstein (el pope), etc.

1926, 18 de enero. Primera representación pública de POTEMKIN y comienzo de la filmación de LA LINEA GENERAL, terminada más tarde con el título LO VIEJO y LO NUEVO.

1927. Se interrumpe la realización de LA LINEA GENERAL, para comenzar OCTUBRE en conmemoración de la Revolución de 1917.

1928, 14 de marzo. Estreno de OCTUBRE, también conocido como DIEZ DIAS QUE CONMOVIERON AL MUNDO. La versión comercial es sólo la mitad o la tercera parte del material rodado, que fué montado por los realizadores, pero sólo exhibido en centros especializados. Dirección y libreto: Eisenstein y G. Alexandrov. Fotografía: E. Tissé. Asistentes: V. Nilsen y V. Popov. Asistentes de dirección: M. Shtraukh, M. Gomarov e Ilya Trauberg. Interpretación: soldados del ejército ruso, marinos de la flota, obreros de Leningrado y Nikandrov (Lenin), N. Popov (Kerenski), Boris Livanov (un ministro).

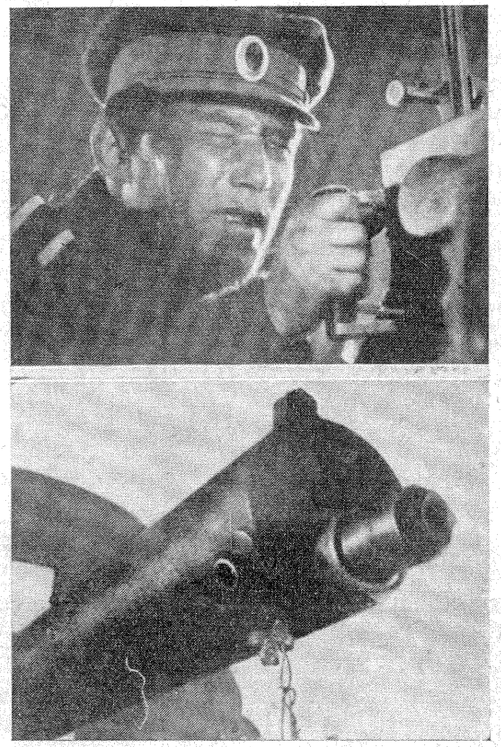
una estética en conflicto

Según Marx y Engels, la reproducción conciente del proceso de los hechos externos de la Naturaleza, al proyectarse sobre la mente, sobre el pensamiento, genera una filosofía: el materialismo dialéctico. Y la proyección del mismo sistema, en contenidos concretos, en formas, genera el Arte. El fundamento de esta filosofía supone una comprensión dinámica de las cosas: el ser es un constante devenir de las acciones recíprocas de dos extremos opuestos, es la síntesis que se produce constantemente durante el proceso de oposición, de contraste, entre la tesis y la antítesis. De ahí que el aspecto dinámico constituya la base esencial de comprensión del arte y sus formas, en cuyos diversos sectores este principio se manifiesta por sí mismo en forma de conflicto. El arte es siempre conflicto: por su función social, por su contenido y por sus métodos. Por su función social, porque es labor del arte expresar los conflictos de la existencia, suscitándolos también en el observador con el fin de lograr, emotivamente, un concepto intelectual concreto a través de la dinámica colisión de elementos en contraste. Por su contenido, porque la esencia artística es el conflicto entre la existencia espontánea y el impulso creador, entre la inercia orgánica y la iniciativa dirigida a un fin. La hipertrofia en uno u otro sentido llevan, respectivamente, a la expresión sin forma o al tecnicismo matemático. Si se admite que el límite de toda forma orgánica es la Naturaleza y que el límite de toda forma racional es la Industria (como principio activo de la producción), debe deducirse que en el punto de intersección entre una y otra se encuentra el Arte. Entonces la lógica de la forma orgánica, opuesta a la lógica de la forma racional, produce, con su choque, la dialéctica de la forma artística. La acción de una sobre otra genera y condiciona el dinamismo, no sólo en su significado temporal y espacial, sino también en el plano de los conceptos puros. La forma espacial de esta dinámica es expresión y las diversas fases de su tensión son ritmo.

Partiendo de esta plataforma, Eisenstein examina de inmediato el problema general del arte fílmico. Toma y montaje son los elementos básicos del cine. Comienza oponiendo su concepto de montaje dinámico al principio mecánico de Kulechov y al principio épico de Pudovkin. Montaje es, así, una idea que se manifiesta como consecuencia del choque entre dos elementos independientes entre sí. Compara esta definición con lo que se verifica en los jeroglíficos japoneses, en los que dos signos ideográficos independientes yuxtapuestos, producen un nuevo concepto (ojo y agua: llorar; puerta y oreja: escuchar). Este principio dinámico se halla en la base misma de la mecánica del cine. La percepción de movimiento en la pantalla se verifica cuando a la imagen inmóvil de un objeto se superpone otra posición del mismo objeto proyectada a determinada velocidad. La incongruencia entre la primera imagen, que ya había penetrado en la conciencia y la imagen sucesiva, que está por insertarse en la misma conciencia, genera la sensación de movimiento por conflicto entre una y otra. El grado de incongruencia entre imágenes particulares determina la mayor o menor intensidad de la impresión, la mayor o menor tensión, que junto a los efectos de la imagen siguiente son, efectivamente, los verdaderos elementos fundamentales del ritmo peculiar de la plástica cinematográfica. Hay muy poca distancia entre esta plástica (vibración visual) y la música (vibración auditiva). Del campo espacial al temporal la misma ley continúa en vigor. El conflicto (contrapunto) es en la música el factor básico de toda posibilidad de percepción y diferenciación de los valores tonales. En la cineplástica es necesario lo que podemos denominar contrapunto visual: sintaxis de los elementos externos de una categoría en la que se condiciona un nuevo sistema total cuyos datos preliminares son: **la toma** (célula del montaje), **título y encuadre, encuadre y montaje.** Los tres deben ser considerados dialécticamente como tres fases formales diversas de una unidad de expresión. Las tres fases son interdependientes. Un conflicto en una tesis (idea abstracta) se formula a sí mismo en la dialéctica del título, se proyecta en sentido espacial en el conflicto interno de la toma y explota con creciente intensidad en el montaje de las diferentes tomas.

(A estos principios generales habría que agregar el célebre manifiesto del cine sonoro que Eisenstein suscribió junto con Pudovkin y Alexandrov. Uno de sus pasajes afirma que sólo la utilización del sonido como contrapunto frente a la imagen visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. De lo que se deduce que las primeras experiencias con el sonido deben ser diri-

un conflicto en dos tomas (octubre)



1929, 7 de noviembre. Estreno de LA LINEA GENERAL o LO VIEJO Y LO NUEVO. Realizada con el mismo equipo técnico de OCTUBRE menos Ilya Trauberg, quien había terminado EL EXPRESO DE MANCHURIA y estaba realizando LA NUEVA BABILONIA o LA COMUNA DE PARIS. Deben agregarse los arquitectos Kovrigin y Burov, escenógrafos. Interpretación: María Lapkina, actriz no profesional (la mujer) y V. Buzenkov (un Komsomol), K. Vasiliev (un conductor de tractores), Shukhmarev (el kulak), Khourtin (el paisano), Matvei (un pope), Sukhareva (una hechicera), etc. En setiembre, Eisenstein estuvo en el Congreso Internacional del film en La Sarraz (Suiza), donde dirigió un corto burlesco, TEMPESTAD SOBRE LA SARRAZ, que tenía como actores a Bela Balazs, Walter Ruttman, Leon Moussinac y otros concurrentes al congreso.

1929-30. Eisenstein, Alexandrov y Tissé son contratados por la Paramount. En viaje a Hollywood, los dos últimos filman un corto, ROMANZA SENTIMENTAL, que Eisenstein firma por imposición de los distribuidores.

1931-32. Trabaja con sus dos colaboradores en el rodaje de QUE VIVA MEXICO. El gobierno de los EE. UU. impide la entrada de Eisenstein en el país, impidiéndole montar su film en Hollywood, donde se encuentran los negativos. La Paramount, por otra parte, decide no terminar la obra y sus autores vuelven a Rusia. Al año siguiente, sin el consentimiento de éstos, se montan varios films con el celuloide fotografiado por Tissé. El resto es vendido por la empresa a varias compañías.

1938, 3 de noviembre. Termina el montaje definitivo de ALEJANDRO NEVSKI, un año después de comenzado el rodaje. Es el primer film de Eisenstein hecho fuera de la "Goskino". Producción: Mosfilm. Dirección: Eisenstein. Libreto, él mismo y Pierre Pavlenko. Fotografía: E. Tissé. Música: Sergei Prokofiev. Escenografía y vestuario: I. Schpinel, N. Soloviov y K. Seliseyev, según diseños del realizador. Interpretación: N. Tcherkasov (Alejandro), N. Okhlopov (Buslai), A. Abrikosov (Gavrilo), Dmitri Orlov (Ignat, el armero), Vera Ivacheva (Olga), Anna Danilova (Vassilissa), etc.

1941, febrero. Comienza a preparar el libreto y guión de IVAN EL TERRIBLE. **Octubre-noviembre** realización del corto de actualidad MOSCU SE DEFIENDE.

1943, 22 de abril. Se filma en Alma-Ata (provincia de Kazakhstan) la primera escena de IVAN, que según el orden de rodaje fué la de la sala de audiencias.

1944. Bombardeados y destruídos los estudios de Alma-Ata, IVAN es terminado en Moscú.

1945, enero. Estreno del film. Dirección y libreto: Eisenstein. Fotografía: E. Tissé (exteriores) y A. Moskvin (interiores). Escenografía: Schpinel. Vestuario: L. Naumov, según diseños del realizador. Música: Sergei Prokofiev. Interpretación: N. Tcherkasov (Iván), Ludmila Tchelivoskaia (Anastasia), Seraphina Birman (Eufrosina), Piotr Kadochnikov (Dmitri), M. Nazvanov (Kurbski), V. Pudovkin (Nicolás), A. Bushma (Basmanov), M. Jarov (Skuratov), etc.

1948, 11 de febrero. Es encontrado muerto, presumiblemente de un ataque al corazón.

Proyectos no realizados. "El Capital", de Karl Marx (1929); en Francia, "Le chemin de Buenos Aires" de Albert Londres, "Zaharof", "Arms and the Man", de G. B. Shaw (1929-30); en EE. UU., los dos últimos nombrados y "La guerra de los mundos" de H. G. Wells, "La casa de vidrio" de Zamiatin, "El Napoleón Negro" de Vandercook (que iba a ser interpretado por Paul Robeson) pero llega hasta escribir el libreto de "Una tragedia americana" de Theodore Dreiser y "El oro de Sutter" según Blaise Cendrars (1930); en la U. R. S. S., "El prado de Bekhin" con libreto de Rjevetski (1936-37); "La batalla de Perekop" y "El canal de Fergana", este último en colaboración con Pavlenko (1939); segunda parte (no montada) y tercera parte (que nunca llegó a rodarse) de IVAN y montaje de QUE VIVA MEXICO con material negativo de "Tempestad sobre Méjico" y "Tiempo en el sol" que vió en diciembre de 1946, films hechos con su celuloide mejicano.

gidas hacia su "no coincidencia" con las imágenes visuales. Este método producirá la sensación buscada que conducirá, con el tiempo, a la creación de un nuevo "contrapunto orquestal" de imágenes-visión e imágenes-sonido.)

Eisenstein proporciona algunos ejemplos de desarrollo dialéctico para demostrar cómo el movimiento fílmico surge de la yuxtaposición o contrapunto de dos diferentes tomas inmóviles. En **Octubre**, filmó los disparos de una ametralladora utilizando dos tomas cada dos cuadros (un octavo de segundo). La primera mostraba al artillero en primer plano, oscuramente iluminado. La segunda, el caño brillante del arma. El efecto lograba un "tableteo" visual por la diferencia de luz y de composición de las dos tomas que se sucedían vertiginosamente. En **Potemkin**, durante la secuencia de la escalera, un primer plano mostraba el rostro de una mujer. De inmediato, sin transición, el mismo rostro sangrante, con la impresión de que una bala lo había herido. El mismo método se halla empleado en el film con fines simbólicos: cuando el acorazado dispara contra la ciudad de Odessa, tres estatuas de tres leones en posiciones diferentes (uno durmiendo, otro despertando y un tercero rugiendo) se suceden creando la idea de un solo león que se despierta y ruge. Esta "dinamización" también logra más amplios resultados cuando en **La huelga** se realiza el montaje paralelo de los trabajadores masacrados en las calles y un buey que es faenado en una carnicería. Emocional e intelectualmente, el espectador une ambos hechos (en realidad, independientes) dándole un mismo significado y, lo que es más, atribuyéndoles el sentido metafórico que el realizador perseguía.

Determinar la naturaleza del montaje es "resolver el problema específico de la nueva expresión". Siendo la característica esencial del cine el contrapunto visual, del conflicto entre el objeto y el ángulo desde que se lo enfoca, entre el objeto y su naturaleza espacial (distorsión óptica), entre un proceso y su duración (fotografía ultra-rápida o ultra-lenta), se llega al límite del conflicto entre óptica y acústica que da lugar al film sonoro. De este contrapunto orquestal, a su vez, puede deducirse la solución de problemas que no podían resolverse con los solos elementos figurativos del cine mudo. Entre otros ejemplos de conflictos peculiares de la forma cinematográfica, Eisenstein cita los de líneas, planos, volúmenes, de espacios, iluminación y duración. Trabajando en este sentido, llega a afirmar que se pueden expresar ideas abstractas con imágenes, no traduciendo estas ideas con una anécdota o una historia, sino encontrando directamente en la imagen, y en sus combinaciones, el medio de provocar las reacciones emocionales previstas y descontadas por anticipado. Montaje es, de este modo, la yuxtaposición de una representación A y una representación B que, elegidas entre todos los posibles aspectos del tema que se desarrolla, evoquen en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema. Hay varias categorías de montaje según tenga en cuenta la duración de las tomas (montaje métrico), su contenido y el de la serie a que pertenece (montaje rítmico), su vibración luminosa y emocional dominante (montaje tonal), su vibración luminosa y emocional menor (montaje sobre-tonal), su relación mental con una idea dada (montaje intelectual). Se sobreentiende que cada categoría abarca y amplía la anterior. Este detalle alberga lo más extenso y complejo de la teoría eisensteiniana.

su majestad eisenstein

documental y drama (Potemkin)

impopular cine de masas

Las referencias que de **La huelga** da el propio realizador valén sólo como ejemplos; hasta se complace en negarle calidades. En algún lado la llama "enfermedad infantil", aunque pocas líneas después asegure que aprendió mucho filmándola. En otra cita la acusa de poseer, estructuralmente, un "convencionalismo geométrico" y de estar montada de un modo enfáticamente exacto. A veces es más explícito: "En **La huelga**... hay una corta serie de tomas que muestra una asamblea de huelguistas bajo la apariencia de un paseo casual, con un acordeón. La serie terminaba con una imagen en la que tratamos de crear efectos auditivos por medios visuales: un primer plano del acordeón con sus fuelles abriéndose y sus teclas iluminadas. Este movimiento, visto desde distintos ángulos, creaba, montado con la secuencia de los obreros, un movimiento melódico que unía y configuraba el sentido del tema." Georges Sadoul escribió de **La huelga**: "El éxito de este sangriento episodio de la época zarista, fué bastante mediocre en el gran público quien encontró justamente oscuro el relato y su comprensión". Algunos técnicos encuentran "interesante" el film por poseer en germen las potencias narrativas que Eisenstein revelaría de inmediato en **Potemkin**.

El film **El acorazado Príncipe Potemkin** parte de una realidad objetiva, la revuelta de la marinería del barco que tuvo lugar en Odessa en 1905. La película iba a ser sólo parte de un extenso compendio de la Revolución de 1905, pero quedó como único fragmento terminado entre todos los que el realizador proyectó. Los hechos auténticos que narra este episodio no son reproducidos por el film, sino que son considerados como materiales con los cuales construir un edificio, asociándolos según su orden premeditado, según un ritmo peculiar. Lo real es en **Potemkin** una materia prima en bruto continuamente pesada, medida, pulida, labrada para transfigurarla con el soplo épico y el violento dinamismo de las imágenes que recogen la narración. Se encuentra en el film la ley de la pintura clásica: un equilibrio encarnado en formas plásticas, figurativas y concretas que vuelven inaparente la estructura geométrica de la tela. El polo de atracción de la imagen coincide siempre con el sentido de cada toma: cada imagen en líneas, planos, volúmenes o en la situación de objetos y personajes, está compuesta de acuerdo con la exigente ley de lo que llamara Meyerhold "montaje atractivo". Este consiste en suscitar en el espectador ideas-reflejos particulares, y las emociones que de ellas deriven, gracias a asociaciones de imágenes. El espectador cree lograr "por sí mismo" todo lo que la pantalla le va sugiriendo, hasta que el realizador lo tiene, mental y emotivamente, en la disposición de ánimo que le conviene, pues ha canalizado su espíritu "atrayéndolo" a "sentir" la tesis del film. El procedimiento no es nada nuevo. Ya lo utilizaba Sócrates en Atenas para la enseñanza y lo llamaba "mayéutica" (dar a luz) y, en otro sentido, ya Pavlov trabajaba sobre los mismos mecanismos psicofisiológicos de asociaciones reflejas y lo llamaba "reflejos condicionados".

La estructura del film ofrece un inmenso interés por la fisonomía propia que revela al ser analizada.

Para Eisenstein, si bien **Potemkin** parece un documental sobre un suceso, obra realmente como un drama: la crónica y su desarrollo se ajustan a una composición clásica, del orden de la tragedia. El film tiene cinco actos, y los sucesos, vistos como simples hechos, están divididos en cinco partes según la ley trágica. Cada episodio posee título y contenido propios:

Acto I.— "Hombres y gusanos." Planteamiento de la acción. El acorazado. Ambiente de la nave. La carne agusanada. El descontento fermenta entre los marineros.

Acto II.— "Drama en el puente." Todos los marineros son llamados al puente. Rechazo de la sopa agusanada. Varios marineros son condenados al fusilamiento. Al grito de "Hermanos" el pelotón no dispara. Motín. Venganza en los oficiales.

Acto III.— "El llamado de los muertos." Niebla. El cuerpo de Vakulinchuk, marinero muerto por los oficiales, es expuesto en Odessa. Duelo sobre el cadáver. Indignación. Manifestación.

Acto IV.— "La escalinata de Odessa." Ciudad y navío confraternizan. Barcas con provisiones. Matanza del pueblo en las escalinatas. El acorazado cañonea el cuartel general.

Acto V.— "Enfrentando la escuadra." Noche de expectativa. La maquinaria del barco que parte. Frente a la escuadra. Al grito de "Hermanos" la escuadra no dispara. El acorazado cruza a través de la escuadra.

La acción de cada acto es diferente de la de los demás, pero también es más dramática que la anterior. En los actos II y V puede verse cómo la acción se generaliza: en "Drama en el puente" un grupo de marineros (parte de la dotación del navío) grita "Hermanos" ante el pelotón de fusilamiento, y en "Enfrentando la escuadra" es el acorazado (parte de la escuadra) quien grita "Hermanos" ante los cañones de los otros barcos. Desde un pequeño organismo, grupo de marineros, hasta el Potemkin, y desde éste, unidad de la escuadra, hasta la escuadra íntegra. Toda la flota participa así el tema de la hermandad. Este ejemplo de es-

tructura, según Eisenstein, como todo **Potemkin** (nacido en la imagen, célula del film como organismo) crece, se expande y se reproduce a través del film como un todo. Así, los cinco actos, unidos por esa línea temática general (hermandad), dispares por su acción como ya se señalara, están divididos en dos mitades casi iguales, hecho que puede claramente observarse a partir del segundo episodio: II) escena del fusilamiento-motín; III) duelo por Vakulinchuk-indignación; IV) fraternización-matanza; V) espera de la flota-triunfo. Eisenstein halla, además, que en el punto de transición de cada parte existe una cesura peculiar. En el acto III, algunas tomas de puños apretados, con los cuales el tema del duelo entra en el de la furia. En el siguiente, hay un subtítulo "De pronto", que corta la escena de la fraternización arrojándola en la de la matanza. Las bocas de los fusiles (acto II) y las bocas de los cañones (acto V) y el doble grito de "Hermanos" ofrecen el montaje paralelo que une visualmente el drama dentro del drama. La transición es, cada vez, a un tema en contraste, o para utilizar la palabra justa, en "conflicto", ya que surge desde el punto de vista opuesto, junto con el tema que, inevitable desde el punto de vista dialéctico, crece a su vez de él: el motín estallando del dramático primer plano de los fusiles (acto II) y la ira naciendo orgánicamente del tema del pueblo que vela a Vakulinchuk. Cuando Eisenstein analiza el **Potemkin** como un todo, observa que el film sigue la misma ley: hacia su mitad, después de la muerte de Vakulinchuk, el film está cortado por una cesura. La acción del principio se detiene y el marinero muerto es llevado hasta Odessa a través de toda una teoría de nieblas y brumas que configuran lo que una cadenza dentro de un concierto. Esta cesura, como las de cada acto, obra como enlace. Rompiendo el límite de la acción (el acorazado rebelde) ésta invade toda la ciudad, sentimentalmente unida al buque. La confraternización es rota a su vez por los soldados que descienden la escalinata y, luego, el drama vuelve a su escenario en el mar.

En **La línea general** y en **Octubre**, Eisenstein alcanzaría sólo episódicamente la grandeza de **Potemkin**. En la primera, con la narración de los hechos hasta el episodio de la descremadora y en la segunda, con las dramáticas secuencias de lucha en las calles. Lo que era en **Potemkin** potencia dinámica, movimiento comprimido, se transformará en estos dos títulos posteriores en la sistematización intelectual, fría, de principios pre-determinados. Sucede así el grafismo aplicado a la realidad, no implicado en ella. Dejando de lado el espíritu mismo de la obra, Eisenstein se limita ahora a búsquedas puramente formales, considerando el tema como un simple pretexto. Búsquedas notables en sí, pero insuficientemente justificadas por un contenido dramático ahogado en imágenes románticas o naturalistas, compuestas en forma magnífica pero exuberantes. En los dos films, el pintor sobrepasa al arquitecto, al realizador. Lo que resulta más decepcionante es que Eisenstein prefiere expresarse ahora por la imagen antes que por la asociación de imágenes, por su poder estático y no por su fuerza dinámica. Este cambio podría haberse ubicado dentro de la concepción dialéctica, pero la realidad es que en **La línea general** y en **Octubre** falta tema para esta novedad, falta base que pueda encontrar significación a través de una simbología puramente plástica dada por la estructura misma de las imágenes. Según Waclaw Solski, **Octubre** fué cortado para hacer desaparecer todos los episodios en que aparecía Trotzky. Lo mismo afirma Herman G. Weinberg agregando que Eisenstein se negó a reconocer el film que resultó de ese "montaje" impuesto por el gobierno. La verdad es que Eisenstein nunca hizo pública su protesta, cosa que en la Rusia de entonces —escribe Solski— era todavía posible. Para este amigo de Eisenstein, el verdadero **Octubre** era "bellísimo e imparcial" pero muy pocos vieron la edición original. **La línea general** cuenta superficialmente los cambios que la revolución aportó a la campaña rusa, mostrando las nuevas maquinarias agrícolas de fabricación norteamericana, tema en que el film gastaba buena parte de su metraje. El resto del mismo concluía con granjas modelos, vacas pastando y toros vigorosos persiguiendo vacas pastando, delirio naturalista que desagradó a los críticos soviéticos quienes opinaron que la agricultura y la ganadería científicas muy poco tenían que ver con la Gloriosa Revolución. En 1929, Eisenstein se va de Rusia, rumbo a América.

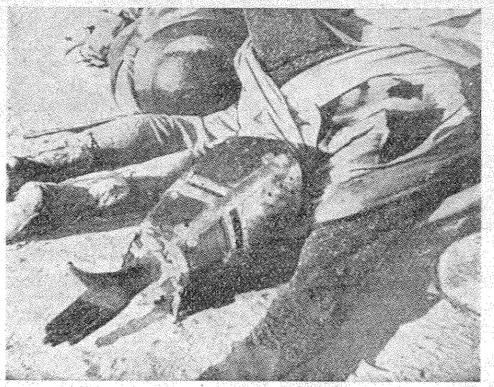
que viva méxico, alejandro e ivan

Eisenstein había considerado siempre como "prejuicio burgués" la aparición de protagonistas individuales en el cine. Creía que el solo protagonista era la masa, los huelguistas de **La huelga**, los marineros de **Potemkin**, los granjeros de **La línea general** y los revolucionarios de **Octubre**. El individuo y sus problemas no le interesaban, excepto cuando esos problemas eran una muestra de los del grupo a que pertenecía. Aun entonces, su aparición no era como "individuo" sino como portavoz o representante de una colectividad a la que pertenecía, casi siempre anónimamente. Por el contrario, Eisenstein representaba individualmente las tendencias del mal. El capitán Golikov de **Potemkin** o Kerensky en **Octubre** personifican el poder individual, enemigo de la sociedad. Por contraste, estas figuras aisladas parecían más odiosas. Quizás todo haya cambiado durante el viaje a Méjico. Mary Seton, que es una sentimental y estuvo enamorada de Eisenstein, dice que el tema central del film era el amor. El libreto que ha quedado atestigua que esto es cierto. En los films ya vistos del realizador no se encuentran elementos de orden amoroso o sexual. La Seton hace una revelación sugestiva: "Eisenstein... pese a ser psicológica y físicamente normal, tenía un miedo enfermizo a lo sexual..." La colaboradora del autor de **¡Que viva México!** parece saber por qué lo dice, ya que la película, según lo que resta de lo fotografiado por Tissé, muestra "desde la violación más brutal hasta el amor sentimental, pasando por el amor puro y simple... un amor ardiente y sano". Lo cierto es que la posición de Eisenstein frente a la vida había sido hasta entonces la de un intelectual y un científico y salió de Méjico considerando la vida de un modo más sensible y casi religioso. En la parte conocida de esos restos, el film parece fuertemente influído por los frescos mejicanos, principalmente los de Diego Rivera. La composición de cada toma parece estar armoniosamente relacionada con las siguientes de cada episodio, en un conjunto de rotunda belleza. Mary Seton afirma que el film estaba concebido como un conjunto de total unidad visual. Muy poco más se puede decir de una obra que no montó su realizador, excepto que agrega un elemento de ternura, de cariño, ausente hasta entonces de la obra rusa. Eisenstein nunca escribió ni una línea sobre **Que viva México** cuando volvió a Rusia, pero al retomar la realización con **Alejandro Nevski**, es otro hombre con otros sentimientos cinematográficos.

Hay muchos modos de encarar el film "histórico". El de Eisenstein es el clásico, elevado coturno de la tragedia, más en **Iván** que en **Alejandro**. Pero en ambos, de esta posición se deducirá, no sólo el estilo plástico del film, sino también el fondo musical y el juego de los actores. Lo grandioso, lo monumental persigue desde hace mucho al realizador. En sus dos films sonoros, tendrá necesidad de decorados. La escenografía no será cuadro de la acción, sino que adquirirá un valor de símbolo. Como escribió Leon Barsaeq, la ciudad de Novgorod, en **Alejandro Nevski**, está simbolizada por su iglesia, sus murallas y su puerta, el campo de los caballeros teutónicos por la tienda del Gran Maestre, con ese gusto por las elevaciones (recuérdese la tienda de Iván frente a Kazán) que caracteriza la figurativa eisensteiniana, así como la única casa de la villa de pescadores es la del príncipe. De este modo, el film se acerca deliberadamente al decorado de la tragedia clásica. Ese gusto por las elevaciones (que corresponde a los practicables del teatro, dice Barsaeq) sirve para presentar a los personajes que dominan a la masa. Hablando de **Iván**, el propio Eisenstein escribe: "Todos nuestros esfuerzos han tendido a comunicar el sentimiento del grandioso poder del estado ruso. Es por esta razón que las habitaciones son enormes, los techos alcanzan una altura considerable, que los brocatos, las pieles y las joyas destellan y que los coros potentes de antiguos cantos litúrgicos resuenan con solemnidad". En todo **Alejandro** hay un solo interior, el de la casa del protagonista. El escenógrafo construyó una pieza inmensa, con troncos de madera de, por lo menos, un metro y medio de diámetro, cuya solidez es un símbolo de la fuerza física y moral de Alejandro. Los teutones están vestidos con capas blancas y cascos temibles e inhumanos, los rusos con trajes de modestos colores, siempre oscuros. En **Iván** los boyardos con sus ricas vestiduras y sus barbudos rostros parecen tomados de cuadros del Renacimiento (Miguel Angel, principalmente) así como el Metropolitano, escuálido, con su larga barba blanca, figura en cualquier tela del Greco y los tártaros muertos a flechazos han salido de Mantegna. Este formalismo figurativo, barroco por su utilización, es el primer paso para resolver una ubicación no sólo histórica (no es una reconstrucción de época que cualquier decorador o modisto puede alcanzar lo que preocupa a Eisenstein) sino principalmente dramática. Todos esos seres que ambulan en ambos films son, como pedía Aristóteles, "más altos que nosotros", son sobrenaturales, poseen un destino casi similar al de los dioses. Se equivoca, por eso, Glauco Viazzi cuando reprocha a Eisenstein querer "resolver, con medios formales, un problema de índole histórica soluble sólo con medios realistas". Lo que quiere el realizador es dar a sus criaturas la altura de la tragedia. Como no puede vestirlos, como Esquilo, "con torres de palabras majestuosas" los rodea de un ambiente olímpico y deposita en ellos toda la grandeza que los artistas han deseado para los hijos de su imaginación. Paralelamente a este mundo, la estructura de los films reproduce la tradicional forma de la tragedia griega clásica. Este plan es más evidente en **Iván**, desprovista del tono épico que domina más en **Alejandro**. Lo único que ha variado en **Iván**, es el orden de los episodios clásicos, mutación ya común hace 20 siglos. El ritual dionisíaco establecía cinco o seis etapas, según se incluyera o no la Epifanía. En el orden en que motivan cada uno de los episodios del film, estas etapas son: un Mensajero (el enviado mongol), un Combate (toma de Kazán), un "pathos" o Desastre (enfermedad de Iván, soledad y muerte de Anasta-

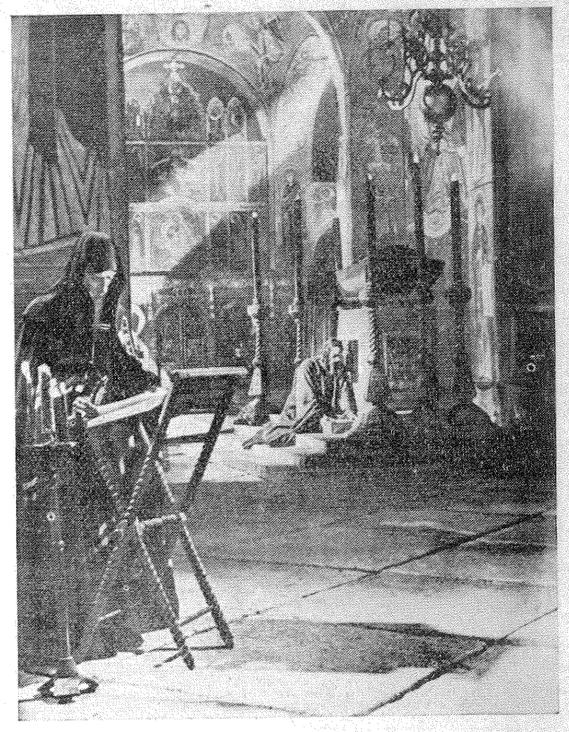
sia), una Lamentación (escena del féretro de Anastasia), un Descubrimiento o Reconocimiento (el pueblo que va en busca de Iván). Este severo corte trágico es aún más ortodoxo si se considera que Eisenstein mantiene otros elementos clásicos como el Prólogo (coronación de Iván) donde se plantea la acción y se definen los caracteres, y varios intermedios líricos (canto de la coronación, canción de las bodas), estructura que es de importancia capital para un análisis justo de las dos obras sonoras de Eisenstein. Umberto Barbaro tiene razón cuando manifiesta que **Alejandro** e **Iván** son "el abandono deliberado de los films que se dirigen al «subconciente» del espectador: la intención del autor no es ya estimular física o sentimentalmente al público, sino hablarle a su conciencia despierta". Con **Alejandro** e **Iván**, el realizador ruso, aunque casi siempre subordina el actor al montaje y a la composición figurativa, pone en el centro de la acción la personalidad humana y le atribuye sensibilidad, emoción, intelecto. Ahora tiene personajes y su problema central consiste en la fusión entre ellos y el ambiente. Esta fusión se logra, primero, con el juego de los actores. Alejandro e Iván, jugados por Nicolai Tcherkasov, son personajes esencialmente plásticos, de gestos nobles y amplios, no teatrales, sino de una armonía visual cinematográfica, como producto de una verdad elemental, sobria, pura. Henri Fescourt dijo, con sutileza, que "se mueven en verso". Los paisanos, en cambio, frente a la austeridad de sus señores, juegan de un modo realista, con una ingenuidad y una familiaridad que contrasta con aquéllos. Frente al pictoricismo de los héroes se ubica lo cotidiano de sus vasallos. Esta posición de preminencia está señalada continuamente por otros medios eficaces. Además, Alejandro e Iván ocupan siempre el centro del cuadro o están compuestos de modo que la vista del espectador los destaque del movimiento de cada toma. Esta ordenación psicológica condiciona la iluminación, la fotografía y el montaje de algunas secuencias de ambos films, como la espera de la batalla en **Alejandro** o la irrupción del pueblo durante las bodas de **Iván**. Todos los protagonistas se desvanecen a su lado y están, narrativa, dramáticamente, dependiendo de ellos. Los dos héroes ocupan siempre el vértice más alto de un triángulo ideal cuya base es el pueblo, Coro de la tragedia en **Iván** (hostilizado por otro Coro más sombrío, el de los Boyardos) y también en **Alejandro**.

Otros elementos comunes a ambos films incluyen a Prokofiev y Tissé, músico y fotógrafo. La colaboración Prokofiev-Eisenstein es única en la historia del cine. Sirvieron al primero para la composición de sus dos cantatas Alejandro Nevski e Iván el Terrible (que algunos entendidos consideran sus obras maestras) y al segundo para demostrar hasta qué grado puede la música ser un elemento del montaje. Roger Manvell habla del terror que inspira en la escena de la batalla de **Alejandro** o de la resonancia del solo en la coronación de **Iván**. Pero ese es el fin más inmediato de la música de Prokofiev. Eisenstein afirmó que la partitura llegó a sugerir soluciones visuales plásticas que él no había previsto. Otras veces se adaptó tan perfectamente al "sonido interior" de algunas secuencias, que ahora esos pasajes parecen concebidos así de antemano, cuando en realidad fueron escritos en buena parte sin que Prokofiev viera los films. La correspondencia audo-visual es tan perfecta que hay secuencias íntegras (como la entrada de los muertos, de los vencidos y el ejército victorioso en Pskov, en el último episodio de **Alejandro**) que fueron filmadas mudas y sólo "dichas" con música, sin que el espectador lo advierta. (Hay un largo ensayo en "El sentido del cine" dedicado a la estructura musical de **Alejandro**, muy revelador de cómo se logró esa correspondencia entre imagen y sonido.) Tissé había sido fotógrafo de noticiarios (y ha vuelto a esa actividad) antes de revelar sus excepcionales calidades de fotógrafo de exteriores. Su ciencia técnica fué siempre la mejor colaboradora que encontró el realizador para su genio creador. Las imágenes de Tissé dieron al estilo figurativo de Eisenstein una calidad tan propia, que puede reconocerse siempre una toma de un film de éste aunque no se haya visto la obra a que pertenece, así como no es necesario haber leído todo el Quijote o todas las tragedias shakespirianas para conocer la prosa de Cervantes, el lenguaje de Shakespeare. Aparte de la belleza intrínseca de sus imágenes (no belleza a lo Figueroa, desprovista de toda otra calidad que su propia fotogenia) Tissé fué el más



cascos temibles e inhumanos
(Alejandro Nevski)

formalismo figurativo
(Iván el Terrible)



fiel observador de las necesidades que la estética de su director exigía, al punto de no poderse diferenciar hoy su labor como fotógrafo de su labor como intermediario entre Eisenstein y los elementos visuales que debía registrar con su cámara. Como Prokofiev y Tcherkasov, trabajó tan íntimamente con su director que cada film era el producto de una autoría múltiple Eisenstein-Tissé-Prokofiev-Tcherkasov, núcleo regido, claro está, por el primero, pero unido en la obra resultante como una sola personalidad. No puede hoy concebirse cómo hubieran sido **Alejandro** e **Iván** sin alguno de los tres últimos. En **Iván** se incorpora al grupo Andrei Moskvin, hijo del famoso actor, quien fotografiará todos los interiores con la superintendencia de Tissé.

Alejandro resultó una obra espléndida. Sadoul la llama "Sinfonía en blanco mayor". Su apogeo es la batalla sobre el lago Chudsyoke, una de las secuencias más perfectas de la historia del cine y la única donde el film emociona realmente al espectador. El resto es la obra de un técnico asombroso, poseedor de todos los refinamientos, pero falto de sensibilidad. Un montaje minucioso rige todo el film, en el que Eisenstein alió el teatro, la música, la plástica, la poesía, en una palabra, todos los medios escénicos llevados al paroxismo por un espectáculo suntuoso, noble y solemne. El resultado es admirable pero frío. Es cine (sólo puede comparársele con **El ciudadano** como obra cinematográfica total) mas no llega al espectador con el impacto que lograba **Potemkin**.

Iván el Terrible, de acuerdo con su estructura trágica, está pensada en torno a una serie de leitmotiven plásticos: las bodas están fotografiadas en planos simétricos; la muerte de Anastasia, en cambio, está filmada en continuas diagonales, el final en zig-zags impresionistas. Todas estas búsquedas hicieron olvidar en parte el tema central. La obra es incomparable por su nobleza y su perfección plástica, por su sabia elaboración, pero la humanidad sigue faltando a su realizador. Iván es un espectáculo inenarrable: como obra fílmica posee algo de decadente en su barroquismo, en su preciosismo. Como otros maestros del realismo (Flaubert incluído) admira y asombra, pero no conmueve.

G. B. P.

Bibliografía utilizada.— **"El sentido del cine"** (Lautaro, Buenos Aires, 1944) y **"Film Form"** (Harcourt, Brace and Company, 1949) de Sergio M. Eisenstein. De crítica, se ha consultado BIANCO E NERO (enero 1950) y CINE-CLUB (Organo de la Federación Francesa de Cine-clubes, marzo 1948).

... uno de los factores más importantes del éxito de una película es la sucesión de continuidad de sus escenas o ilación; uniendo las escenas entre sí de modo que la fluencia de la narración sea continua y sin interrupciones, el aficionado logra despertar el interés de su auditorio y eleva considerablemente la calidad de su producción. Cuando el aficionado traza el plan de realización, puede recurrir a muchos de los trucos que se le ofrecen para obtener, no sólo una mejor ilación, sino también el ritmo y la sensación de atmósfera de su película.— **Luis Hochman.**

cine amateur

procedimientos de transición

PUEDE INTENTARSE UN BOSQUEJO DE HISTORIA de los procedimientos de transición en el cine, para advertir el curioso paralelismo con la evolución de los gustos y caprichos del amateur en su aplicación práctica.

Acaso esto no es menos importante que la descripción de algunos de los procedimientos de transición que se hará después para complementar las nociones sobre fundidos y encadenados incluídas en FILM 3. Aunque la única moraleja válida a imponerse, en definitiva, establezca que, también en la pequeña experiencia del cine amateur, los medios de expresión deben ser tales y no trascender como fines y que su mejor utilización depende, esencialmente, de las exigencias de la narración.

Los primeros films (1895, Lumiére y casi toda la secuela de imitadores) no concebían los procedimientos de transición (fundidos, encadenados, cortinas, etc.). La cámara se colocaba frente al sujeto y se filmaba el rollo de película virgen hasta agotarlo, sin interrupción, en una sola toma. Claro que se trataba de pequeños rollos de 17 metros cada uno, aproximadamente, cuya proyección sólo insumía un minuto o dos, lo que dependía de la velocidad con que la mano del operador accionaba la manivela del cinematógrafo.

Cuando el cine tiene cinco años de edad y Meliés presenta a la Exposición Internacional de París, en 1900, sus primeras películas de 200 a 400 metros (Caperucita Roja, Barba Azul, Cenicienta), le proporcionan grandes éxitos y constituyen una verdadera revolución.

Y así es también una revolución el simple cambio de escena o la sencilla operación de detener la filmadora e iniciar otra toma, que tiene que ser considerada, históricamente, como el primer medio de transición y, por ende, el fermento inicial, la condición celular de la narración cinematográfica.

Durante mucho tiempo, el cine fué teatro fotografiado, strictu sensu. El visor encuadraba el escenario teatral y la cámara no se movía del lugar por ningún concepto. Por la vía del cambio de toma se llega necesariamente, aunque en una etapa ulterior, a la noción del cambio de plano (plano en el sentido actual). Quizás en la extensa obra de Meliés, el creador de la mayoría de los trucos cinematográficos (18 años de actuación, 1896-1914, 4.000 películas, buena parte perdidas —en 1914 vendió más de 500 kilogramos de sus films a un fabricante de betún para calzado—), pueda hallarse algún procedimiento de transición propiamente dicho que preceda cronológicamente al simple cambio de plano. Por ejemplo, el fundido al iris, usado, durante muchos años, para concentrar la atención del espectador sobre un detalle de la escena (aplicación que todavía en 1925 Dupont hace para destacar el número de la espalda del penado, Emil Jannings, de **Varieté**, y que sirve como transición, ida y vuelta, para el retrospectivo de ese film).

En suma, siguiendo este itinerario —interrupción de toma, cambio de escena, cambio de plano—, la inventiva de los primeros realizadores va injertando en los films los primeros procedimientos de transición.

Por un lado, esos procedimientos nacen como un truco más; el cine se halla bajo el signo de Meliés: es magia, juego, fantasía. Por ejemplo, la cortina simple, vertical u horizontal, remeda el telón del teatro, el cambio de sus actos, de sus cuadros.

Por otro lado, los procedimientos de transición tienen un origen más austero y se asocian a las necesidades del relato cinematográfico que empieza a formar su lenguaje. En 1902, Edwin S. Porter, con **La vida de un bombero americano** (The Life of an American Fireman), y, en 1903, con **El robo del gran tren** (The Great Train Robbery), da un paso más creando la noción de las acciones simultáneas.

Y es precisamente del perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico como relato, como medio narrativo, de donde los métodos de transición extraen su justificación vital. Ya no serán una diversión, un simple truco más.

El ciclo parece cerrarse en Griffith que desarrolla la noción de las acciones simultáneas, que establece los fundamentos del montaje cinematográfico y que queda para la historia como el creador de los planos, sobre todo, del primer plano, aunque la mayoría de los estudiosos aseguran, documentadamente, que el primer plano fué creado a principios de siglo en ciertas películas inglesas.

Desde entonces, el realizador acude a los fundidos, a los fundidos encadenados, a las cortinas y a los demás medios de transición, en la medida en que las necesidades de la narración lo exigen; porque el cine tiende a ser obra de montaje y el montaje es síntesis. La síntesis reclama los medios de transición. El cine ha olvidado las tradicionales reglas aristotelianas de unidad de espacio y tiempo, lo que después de extinguido el "film d'art" sirve para diferenciarlo del teatro. Y salta, se vuelve ágil, economiza tiempo y espacio, se auxilia cada vez más de los procedimientos de transición.

Cabe apuntar todavía que en los últimos años rebrotan los "films de tamaño natural" (al decir de Villegas López) que parecen volver innecesarios esos procedimientos. **El desertor** (Je t'attendrai, 1938-39, Leonide Moguy) ilustra un drama cuyo desarrollo en la ficción (1 hora 25 minutos) es igual a la duración de la película. Pero no excluye los encadenados y los fundidos. Ultimamente, Hitchcock filmó **La soga** (Rope, 1948), largo metraje en 10 tomas. No hay trampa. Son 10 tomas. Y aún parecen menos. Pero el espectador que observa, cuenta y no se distrae, sabe que, por lo menos, cuatro veces, el cambio de toma se disimula con el método de "Tapón", sucedáneo de la cortina, medio de transición.

Cuando el neófito adquiere una cámara filmadora y empieza su aventura doméstica de realización, suele recorrer etapas similares.

Primero tiene tendencia a efectuar tomas largas, a veces interminables; la falta de cuerda es un límite, y algún fabricante, con gran visión, se preocupa de darle la máxima fuerza al dispositivo motriz del aparato.

Luego descubre que el tema también puede abarcarse con mayor número de tomas aunque es menos cómodo.

Más tarde le apasionan los trucos; primero aplica el tapón y las cortinas que pueden hacerse a mano y que quizás el neófito ha descubierto por casualidad —como Meliés descubrió el truco de las sustituciones al trabarse la filmadora—, cuando en uno de los rollos iniciales figura parte de un dedo distraído tapando el objetivo.

Más tarda el aficionado en comprender el valor del primer plano.

En cierta etapa, los trucos aburren. Deben justificarse. Y sobrevienen otras nociones. Lo básico pasa a ser lo que se quiere decir y no la forma cómo se dice (incluso en las típicas muestras de surrealismo y cine abstracto de los amateurs).

En la última etapa, la técnica del trucaje, incluídas las transiciones, es un medio y no un fin.

En resumen, la evolución histórica del cine mismo.

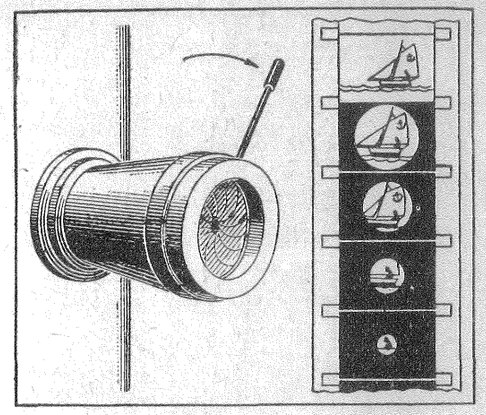
Hechos estos descargos, cabe analizar algunos procedimientos de transición que, como en el caso de los fundidos y encadenados en la cámara, expuestos en FILM 3, están al alcance del cine amateur.

FUNDIDO AL IRIS

Este dispositivo (el iris), colocado en el frente del objetivo o del parasol, produce el efecto de delimitación de la escena en un círculo redondo fuera de cuyos bordes (como en el caso de las mascarillas o caches) el cuadro queda enteramente en negro.

Si se acciona el dispositivo puede obtenerse que ese círculo se empequeñezca progresivamente hasta que la escena que se está filmando desaparece, o que se agrande hasta desaparecer a su vez y permitir que la escena recupere el tamaño normal de todo el cuadro.

Como medio de transición, el iris se fabricaba y se aplicaba antiguamente, en el primer caso, para terminar una escena (fundido al iris de cierre) y, en el segundo caso, para iniciarla (fundido al iris de apertura).



En la actualidad, el cine profesional no lo aplica y se prefiere el fundido simple que no puede lograrse con este dispositivo, puesto que aún cuando se use muy cerca del lente anterior del objetivo o con diafragma de gran abertura, deja ver siempre los bordes más o menos nítidos del círculo que delimita la escena. Mucho menos es aplicable para lograr el efecto del fundido encadenado porque al representar una imagen bien expuesta, limitada por un marco opaco, es imposible sobreimprimir la segunda imagen sobre la toma anterior, sin alterar la imagen central.

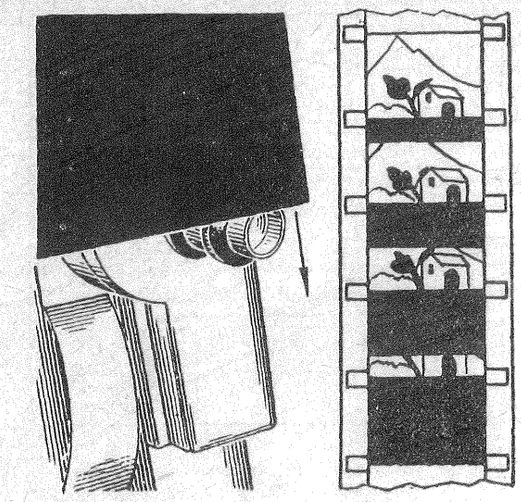
De estas características surge la otra aplicación del iris para concentrar la atención del espectador sobre un detalle de la escena (En **La sonriente Mme. Beudet**, de Germaine Dulac, podía observarse un constante uso del iris para reducir el cuadro dando obscuros sus cuatro ángulos). Pero esta aplicación también ha caído en desuso puesto que ahora se prefiere, con el mismo fin, el agregado o interposición de otra toma en primer plano o plano de detalle, y, asimismo, en una sola toma, el travelling de acercamiento (particularmente el óptico, mediante objetivo de distancia focal variable).

Puede utilizarse el iris descentrándolo pero es difícil entonces controlar su posición, salvo que la cámara disponga de visor reflex a través del objetivo en uso.

CORTINA SIMPLE

El efecto de cortina puede lograrse, en términos generales, con la interposición de toda suerte de cuerpos opacos o negros delante del objetivo a fin de enmascarar o desenmascarar gradualmente la escena que se filma. La mano del operador, un libro, un simple cartón, pueden servir y su apariencia en el cuadro asumirá la forma del perfil del objeto utilizado si, como sucede normalmente, el efecto se procura deslizándolo paralelamente a la cara anterior del objetivo. Esa forma no se disimula (el sistema tampoco sirve para el fundido y el encadenado) y tiende, como en el iris, a dar bordes más o menos nítidos, según el diafragma usado y la distancia que separa al cuerpo interpuesto de la lente frontal, cuando la operación se practica sobre el parasol o sobre un tubo de extensión.

La nitidez de los bordes de la mascarilla interpuesta y el sentido, vertical, horizontal u oblicuo, de su desplazamiento —remedo del telón y las cortinas del teatro—, es lo que mejor caracteriza, tradicionalmente, el efecto propiamente dicho de cortina, frecuente en los films mudos antiguos, pero escasamente utilizado en la actualidad. Un ejemplo excepcional de cortina simple en el cine moderno se halla en el film **Sinfonía de una vida** (Symphonie eines



Lebens, realización de Hans Bertram, 1942), durante la escena de la cárcel. Aparentemente, el realizador no se ha conformado allí con el habitual fundido simple y ha preferido acentuar el sombrío final de la secuencia con una cortina simple que, tras el grito de Harry Baur, baja bruscamente desde la parte alta del cuadro hasta que lo cubre por entero.

Para asegurar la nitidez de los bordes, profesionalmente se prefiere realizar el truco durante el proceso de tiraje de copias, interponiendo la cortina —comúnmente un tercer film que reproduce sus posiciones sucesivas en el cuadro— entre el original y la copia o el contratipo.

Pero también el amateur puede lograr el efecto a la perfección, aparte los métodos de improvisación indicados (mano, libro, cartón) y aunque no disponga de ciertas cámaras especiales en las cuales la interposición de una lámina opaca puede hacerse directamente sobre la ventanilla por donde pasa el film, si se agencia uno de los cine-faders usuales, entre los que alguno, muy conocido en el comercio, provee 64 combinaciones de cortinas, mediante dos palas rotativas —montadas en ejes sobre el dispositivo que a su vez se fija al objetivo o aun con el accesorio de los tubos de extensión—, de bordes rectos, circulares, romboidales y dentados, que se desplazan, por un sistema automático de cuerda con comando, lateralmente, en forma paralela al objetivo, hasta cubrirse entre sí para cerrar el campo o, en el sentido inverso, para descubrirlo.

Quizás convenga precisar que el efecto de cortina aparecerá con bordes tanto más nítidos cuanto más cerrado esté el diafragma o cuanto más lejos del objetivo se practique la interpolación del objeto utilizado. Esto último es particularmente posible en las clásicas cajas de efecto que se fabricaron, sobre todo en Alemania, durante cierto tiempo, pero que cualquier aficionado puede construir por sí mismo con la base esencial de una vieja cámara fotográfica de fuelle que resulte inservible, a la cual se quitará su objetivo y el respaldo, adaptándola luego a la filmadora, en posición inversa, con algunas previsiones que, otra vez, con más espacio, se explicarán. La caja de efectos es una buena solución para el aficionado imaginativo que decida experimentar toda clase de combinaciones con diversas formas, número y sentido de desplazamiento de cortinas y todavía ese aparato hará posible, sin perjuicio de otras aplicaciones, que se introduzca en el casi infinito mundo de los trucos con caches y sobreimpresiones.

Menos recomendables parecen los sistemas de impresión de cortinas sobre las películas ya filmadas mediante tintas. Se aconseja, por ejemplo, que con tinta china, un tiralíneas y un pincel, se trace una línea diagonal larga, de una banda a otra del film ya impreso, abarcando varios fotogramas, hasta el último de una toma y, desde este punto, que se trace otra diagonal en sentido inverso y abarcando el mismo número de fotogramas de la toma siguiente. Se rellena de negro, con la misma tinta china, la superficie del triángulo resultante y en la proyección puede observarse luego la transición producida por una cortina oblicua incompleta (que no termina de cubrir toda la escena). Mejor todavía si la operación se practica rellenando de negro dos triángulos similares al expuesto y simétricos, cuyos vértices se toquen justamente en el centro del film y sobre la línea divisoria del último cuadro de la toma anterior y el primer cuadro de la siguiente; también si se trazan dos líneas paralelas, en sentido diagonal, desde una banda a la otra del film, estando su centro en el límite de ambas tomas y rellenando de negro con tinta la superficie comprendida entre esas dos líneas. Pero el defecto principal del procedimiento radica en la poca durabilidad de sus efectos; la tinta china y otras tintas o pinturas conocidas no adhieren suficientemente al film (ni sobre la emulsión ni sobre la base). Haría falta un fijador. En proyección, con el calor de la luz y el arqueado de los rodillos, la capa de tinta se resquebraja y el efecto se pierde. No es cómodo ni conveniente rehacerlo en cada caso.

W. D. B.

VOCABULARIO

DISTANCIA FOCAL.— Distancia existente entre el plano del film y el centro óptico del objetivo cuando éste se halla enfocado a infinito.

DISTANCIA FOCAL VARIABLE.— Poseen esta característica ciertos objetivos especiales con un sistema óptico que permite variar su distancia focal sin alterar el foco.

IRIS.— Diafragma dispuesto en una montura similar a la de los filtros y compuesto por laminillas concéntricas que, mediante una pequeña manija de comando, se deslizan unas sobre otras para delimitar un orificio circular cuyo diámetro puede así variar. En ciertos modelos, al llegar el orificio a su menor diámetro posible, es automáticamente obturado (o descubierto, en el caso de apertura) por un dispositivo complementario incorporado al aparato.

PARASOL.— Auxiliar del objetivo que protege sus lentes contra los rayos parásitos y reflejos de la luz y evita los efectos de éstos en el film.

TRAVELLING.— Movimiento de traslación de la filmadora en el curso de una toma.

TRAVELLING ÓPTICO.— Efecto de travelling que se obtiene, sin desplazar la filmadora, mediante un objetivo de distancia focal variable.

VISOR.— Dispositivo óptico de la cámara a través del cual puede observarse y/o enfocarse la escena o sujeto que se fotografía, con la misma delimitación o con una delimitación casi igual a la que se registra en el film.

VISOR REFLEX.— La observación o enfoque se hacen aquí mediante la interposición de un espejo, prisma o laminilla transparente que reflejan la escena o el sujeto encuadrados.

(En un próximo número: aplicaciones de la cortina simple, cortina encadenada, desenfoque, desenfoque encadenado, etc.)

cine universitario del uruguay

ciclo de exhibiciones 1952

cartelera octubre

42 miércoles 8
Viva Villa, EE. UU., 1934, realización de Jack Conway

43 domingo 12
I Bambini ci guardano (Los niños nos miran), Italia, 1943, realización de Vittorio de Sica

44 viernes 17
The Skeleton Dance (La danza macabra), EE. UU., 1929, sinfonía tonta de Walt Disney, y **Metropolis**, Alemania, 1926, realización de Fritz Lang

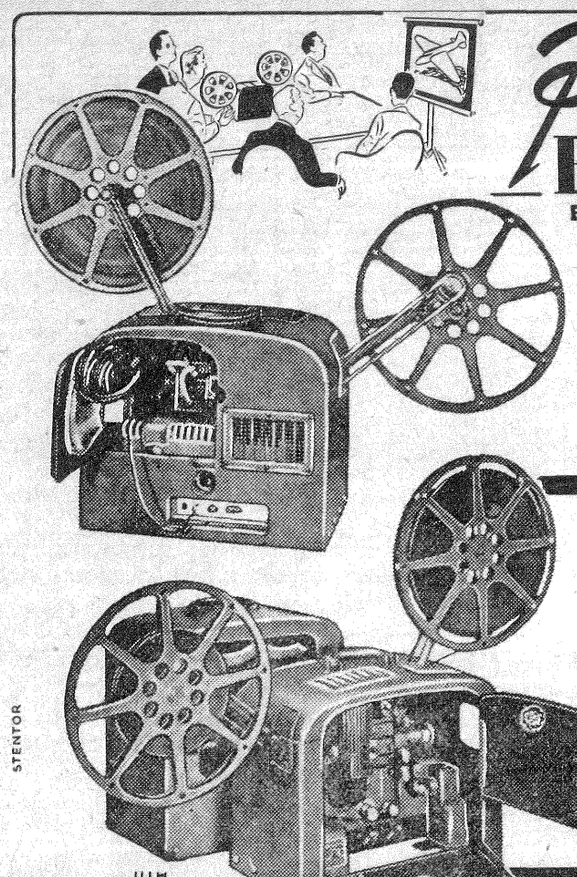
45 domingo 19
The Heiress (La heredera), EE. UU., 1949, realización de William Wyler

46 viernes 24
Cine experimental en EE. UU.: **Loony Tom** (1948) y **Mother's Day** (1948) realizaciones de James Broughton, **Sredni Vastar** realización de David Bradley y **Moshes of the Afternoon** (1943), de Maya Deren

47 miércoles 29
Dibujos animados de U. P. A. (United Productions of America), incluyendo: **Robin Hoodlum** (Robin Pillo, 1948), **Ragtime Bear** (No toques mi banjo, 1949), **Punchy de Lion** (Ponche de León, 1950), **Spellbound Hound** (El galgo cazador, 1950), **Trouble Indemnity** (Seguro arriesgado, 1950), **Georgie and the Dragon** (Jorge y el Dragón, 1951), **Gerald McBoing Boing** (El niño prodigio, 1951)

48 viernes 31
Cine amateur uruguayo: films presentados al Tercer Concurso Relámpago de Filmación organizado por Cine Universitario, lectura del Fallo y entrega de premios

49 martes 4 de noviembre
Dura Lex, Rusia, 1926, realización de Leon Kulechov, y **El acorazado Potemkin**, Rusia, 1925, realización de S. M. Eisenstein



Proyectores Bell & Howell

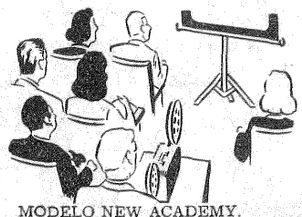
EL EQUIPO CINEMATOGRAFICO MAS FINO DEL MUNDO

PROYECTORES CINEMATOGRAFICOS SONOROS DE 16 mm. BELL & HOWELL Tres modelos diferentes que cubren todos los requerimientos para realizar las proyecciones más perfectas de cine sonoro en 16 mm. De acuerdo a las necesidades particulares de cada exhibición; para uso cultural, profesional y entretenimieto en el hogar.

MODELO COMPACT.

PARA GRUPOS REDUCIDOS Y USO FAMILIAR

— El modelo más compacto y liviano. Consta de proyector, parlante y accesorios, alojados en una sola valija. El parlante de 15 cm. puede trabajar dentro de la valija, o a un ángulo de 90º con la misma, o ser llevado al lado de la pantalla. Es el equipo ideal para grupos reducidos y uso familiar . . . . . $ **1.750.⁰⁰**



MODELO NEW ACADEMY.

PARA GRUPOS INTERMEDIOS

— Equipo de dos valijas portátiles. Una de ellas contiene el famoso proyector Bell y Howell y el amplificador de sonido. En la otra se aloja el parlante de 30 cm. y los accesorios. El proyector ideal para grupos intermedios . . $ **1.950.⁰⁰**

MODELO AUDITORIUM.

PARA SALAS DE GRAN CAPACIDAD

— Dos valijas portátiles, una conteniendo el proyector y otra el altoparlante, salida de amplificador y los accesorios. Su potencia de 25 watts proporciona el más alto volumen y gran calidad de sonido para los más grandes auditorios, ya sea en salas o en exteriores . . . . . $ **2.350.⁰⁰**

STENTOR

★ *Imágenes nítidas y brillantes*
★ *Alta calidad de sonido*
★ *Fácil manejo*
★ *Servicio eficiente e ininterrumpido*

Norton S.A.

COLONIA 1201 esquina CUAREIM - TEL. 85522 87295

---

cine estudio

salgado

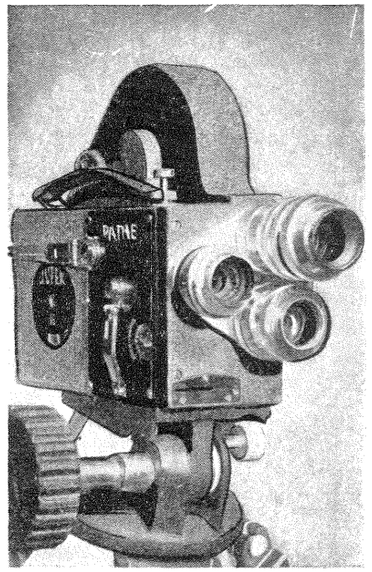
PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Teléfonos: 40 38 06 - 9 16 97
Dirección Teleg.: "Brasal"

SONORIZACION — FILMACIONES
EFECTOS ESPECIALES — REVELADOS
DIBUJOS ANIMADOS — COPIAS
COMPAGINACION — TITULOS

productores de "noticiero deportivo"

Para el profesional y el aficionado exigente
una filmadora de condiciones excepcionales

SUPER PATHÉ 16



Con su visor reflex directo y continuo a través del objetivo de toma, se ve y controla exactamente lo que se está filmando sin ningún error de encuadre y con enfoque perfecto constantemente.

El reflex continuo permite además la adaptación fácil de cualquier objetivo, lentilla, tubo de extensión, y otros accesorios sin necesidad de visores especiales, y el uso directo de la filmadora en trabajos especiales y científicos como titulados, micro y macrocinematografía, operaciones, etc., con completa seguridad. Posee también visor óptico prácticamente sin paralaje, con recuadro para teleobjetivo.

Su obturador variable, desde 180° a 0° (cierre total), puede manejarse fácilmente durante la filmación para obtener diversos efectos: fundidos, encadenados, sobreimpresos, en cualesquiera condiciones de luz, que además de hacer más atractiva la película, le darán un terminado profesional. El obturador variable permite también regular el tiempo de exposición, sin necesidad de variar la velocidad de filmación, eliminando el uso de filtros neutros o de color en condiciones de luz excesivas; por ejemplo en la playa, y proporcionando mayor nitidez en el caso de sujetos móviles. Las velocidades de exposición que se pueden obtener varían desde 1/16 avo hasta 1/600 avo de segundo en las posiciones extremas. Un indicador audible señala el cierre completo del obturador.

Posee 6 velocidades desde 8 a 80 cuadros por segundo, ralenti máximo en cámaras de su tipo, marcha atrás con reenrolle del film; su cuerda extralarga le permite filmar continuamente hasta 9 mts. de película; un indicador sonoro señala el enrolle completo evitando que pueda ser forzado.

Disparador de cuadro por cuadro con contador de avance y retroceso, y punto B (pose) para exposiciones largas a fin de filmar sujetos estáticos con muy escasa luz, contador automático de metraje, traba para filmación continua, cierre de seguridad en el disparador para evitar pérdidas de película accidentales y rosca para cable disparador. Carga rollos de 30 ó 15 mts. de película.

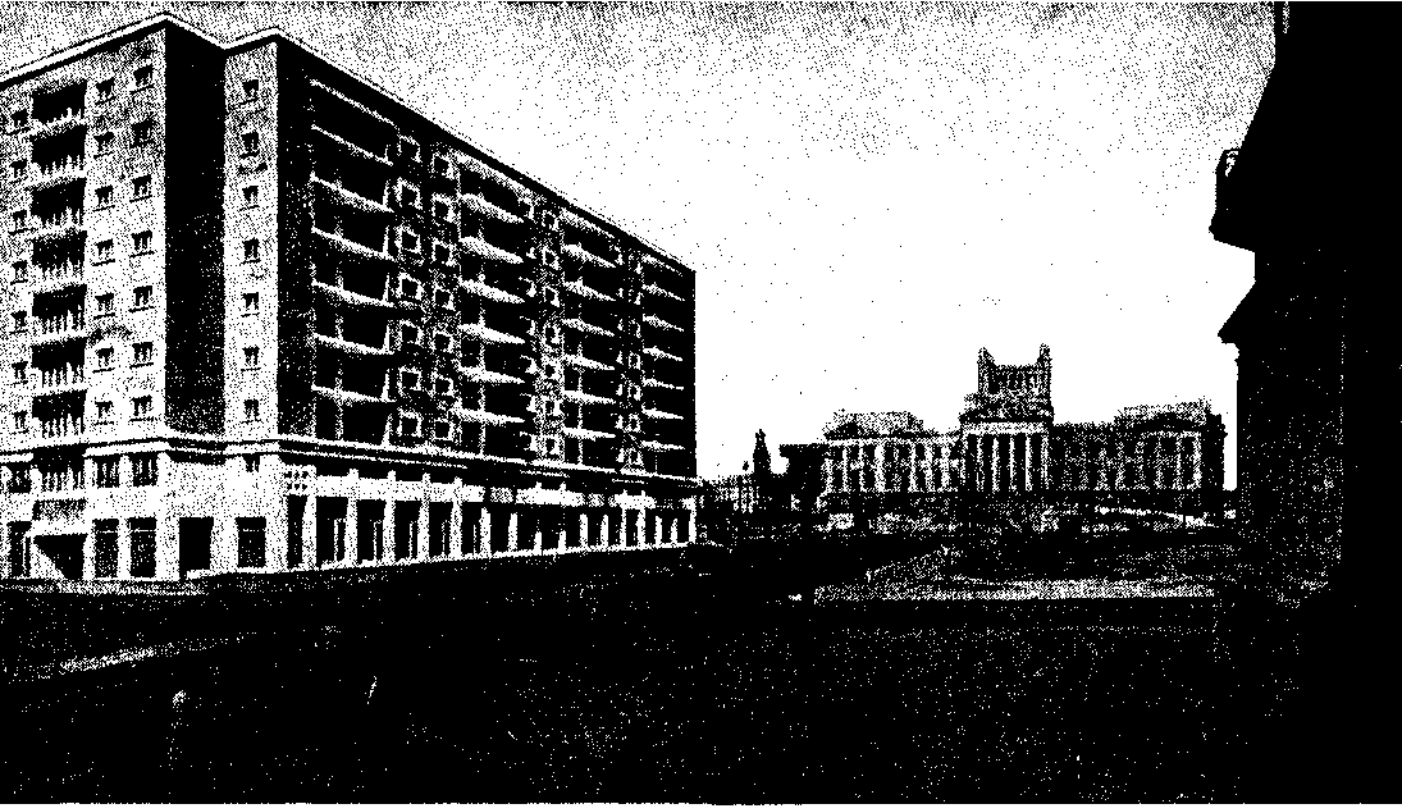
Cabeza de torre giratoria para 3 objetivos intercambiables y de pase universal.

Construcción precisa y compacta en materiales de primera calidad. Se suministra con objetivos de gran luminosidad y definición.

Completa con 3 objetivos . . . . . PRECIO $ 1.200

FOTO-MICRO

Río Negro 1370
Teléf. 95516



en la mejor ubicación de Montevideo

la compañía inmobiliaria

LAMARO s. a.

construye y vende por unidad en la AVENIDA AGRACIADA, la cual, por su rápida transformación edilicia y su armonía arquitectónica, será en un futuro inmediato, la avenida más representativa de Montevideo y una de las más hermosas del mundo.
Los primeros tres inmuebles del programa de catorce, que la Sociedad tiene en construcción, están terminados y vendidos. Los otros están en curso de construcción. Todo el ciclo quedará terminado dentro del año 1953.

lujosos Por su presentación: todo el confort moderno en departamentos de 1, 2 y 3 dormitorios.

céntricos A pocos pasos del Palacio Legislativo y de la Avda. 18 de Julio, arteria vital de la ciudad.

residenciales Abundancia de aire y luz en todos los ambientes: desde sus balcones se goza de magníficas vistas panorámicas.

amplias facilidades de pago

visítenos sin compromiso alguno

Compañía **Inmobiliaria LAMARO S. A.**

Palacio Salvo Piso 9 Esc. 13 Tel. 95990

C. I. V. A. Ltda. Agraciada 2006 Edificio LAMARO Teléf. 29773

Imp. "Rosgal" - Tel. 8 54 36